Icoana
chipul nevăzutului

egon sendler

ELEMENTE DE TEOLOGIE, ESTETICĂ, TEHNICĂ

Binecuvintează, Doamne, munca acestei traduceri,
pentru rugăciunile Preacuratei Maicii Tale,
ale Tuturor Puterilor Cerești și ale Tuturor Sfinților Tăi.

Caragiu Florin și Ioana

Egon Sendler

Icoana, imaginea nevăzutului

ELEMENTE DE TEOLOGIE, ESTETICĂ ŞI TEHNICĂ

Traducere din limba franceză de
Ioana Caragiu, Florin Caragiu
şi monahia Ilie Doiniţa Teodosia

editura Σοφία

Redactor: Ecaterina Cincheza-Buculei
Coperta: Mona Velciov
Ilustrația copertei: *Deisis*, detaliu cu capul îngerului,
Galeria Tretiakov, Moscova

© Editura Sophia, pentru ediția prezentă

Traducerea a fost făcută după originalul în limba franceză: *Egon Sendler S.J., L'icône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, Desclée de Brouwer, 1981.

Mulțumim autorului pentru permisiunea de a publica această lucrare în limba română.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SENDLER, EGON
Icoana, imaginea nevăzutului: elemente de teologie, tehnică și estetică /Egon Sendler; trad. din franceză de Ioana Caragiu, Florin Caragiu și monahia Ilie Doinița Teodosia. - București: Editura Sophia, 2005
Bibliogr.
Index
ISBN 973-7740-57-2
I. Caragiu, Ioana (trad.)
II. Caragiu, Florin (trad.)
III. Doinița Teodosia, monahia (trad.)

75.046.3

Introducere

Orice operă de artă exprimă o unitate organică. Elementele care o constituie se leagă atât de intim în viziunea artistului, încât dau naștere unei noi realități. Bogăția componentelor și contopirea lor dau valoarea unei opere, fenomen valabil atât pentru icoană, cât și pentru orice operă de artă. Icoana adaugă însă imaginii o altă dimensiune, cea transcendentă: ea depășește formele lumii noastre pentru a face simțită prezența lumii lui Dumnezeu. În această altă lume, elementele teologice, estetice și tehnice se unifică, pentru a deveni accesibile prin credință și cugetare duhovnicească. În plus, icoana se exprimă în limbajul culturii bizantino-slave și al spiritualității creștinismului răsăritean. Recapitulând aceste date, descoperim complexitatea icoanei și complexitatea interpretării ei obiective.

Conștienți de această unitate organică a icoanei, și pentru a lucra în spiritul cercetării actuale din domeniul artei bizantine, am găsit de cuviință de a-i prezenta „elementele“ constitutive, nu ca pe rezultatele unei analize care le separă, ci ca pe cele ale unei analize care distinge diferitele aspecte ale aceluiași fenomen religios și artistic, pentru a-i putea exprima bogăția și unitatea.

Examinând icoana, este important să avem mereu în minte o triplă dimensiune: cunoașterea științifică, valoarea artistică și viziunea teologică. Ignorând una sau alta dintre dimensiunile sale, înseamnă a nu putea înțelege sensul ei deplin. Dacă neglijăm elementul teologic, icoana devine un document sau un monument istoric, purtător de informații pre-

ționase pentru istorie sau pentru folclor, dar pierzându-și substanța spirituală. Neglijând elementul științific, ne găsim stăpâniți de subiectivitatea care ne împiedică să distingem esențialul de ceea ce este accesoriu și prin aceasta riscăm chiar să alterăm adevărul transcendent avut în vedere de icoană. Neglijând elementul estetic, fără îndoială că nu vom reuși să apreciem cum se cuvine icoana. Cu toate acestea, chiar dacă un subiect religios presupune o realizare de o mare perfecțiune artistică, aceasta nu înseamnă că toate operele trebuie să fie expresia unei culturi ajunse la apogeu: o artă așa zisă „primitivă" poate la fel de bine să exprime profunzimea unei idei.

Desigur că icoana reprezintă în esența sa o artă religioasă, dar formula în sine este poate nesatisfăcătoare: se cade să vorbim de o artă teologică. Apărută la începutul creștinismului și a secolelor de persecuție, îmbogățită prin anevoioasa cercetare dogmatică a Sinoadelor, purificată de încercările generate de iconoclasm, icoana face parte din marele curent al Tradiției, din chiar viața lăuntrică a Bisericii, ca o prelungire a tainei Întrupării Domnului. În consecință, icoana este legată în chip intim de Evanghelie și de Liturghie; din ele ea își trage seva.

Astfel înrădăcinată în inima credinței, ea poate să aspire spre o dimensiune care depășește naturalul, tinzând spre inefabil. Această înălțare reprezintă o comuniune cu însăși veșnicia. În timp ce Iisus Hristos, după Sfântul Apostol Pavel, este „chipul (văzut al) Dumnezeului celui nevăzut" (Col. 1, 15), icoana, după cum afirmă teologii greci, este „*deuterotypos* al *prototypos*-ului": reflectarea realității dumnezeiești.

Pentru a înțelege această unire cu esența căutată de icoană, nu este nevoie neapărat să ne gândim la categoriile „neoplatonismului". Într-adevăr, pentru un creștin, spiritul este pretutindeni „întrupat": Duhul lui Dumnezeu este prezent în mod deosebit în cuvinte și gesturi, în taine, izvorul harului divin creator al unei noi realități, al unei lumi noi. În plus, elementele fundamentale ale iconografiei bizantine nu au o originalitate absolută. Unele dintre ele se pot regăsi în arta apuseană medievală. Putem, în sfârșit, să remarcăm că aceste elemente constitutive sau fundamentale nu sunt întrebuințate în același fel de diferitele școli ale artei bizantine. Cu toate acestea, ele au dat naștere unui limbaj bine struc-

turat care este comun atât splendorii capodoperelor, cât și modestei străluciri a icoanelor artizanale din secolul al XIX-lea.

Vorbind despre limbaj, nu evocăm numai principii și abstracțiuni – regulile gramaticale nu constituie un limbaj –, ci ne ducem cu gândul și la ceea ce Schweinfurt a numit „forma bizantină". Este vorba aici de ceea ce alcătuiește unitatea diverselor tehnici bizantine întrebuințate în icoană, frescă, mozaic, precum și în arhitectură și artele minore. Opera în sine ne oferă posibilitatea să verificăm acest limbaj comun. Asupra lui am convenit să insist pentru a reface unitatea a ceea ce a fost analizat și evidențiat, în scopul obținerii unei cât mai mari clarități a expunerii.

O altă întrebare se ridică la începutul acestui studiu: cum putem vorbi despre un limbaj bizantin fără a deprecia valorile specifice diferitelor țări, istoriei și culturii lor, bogăției distincte a formelor lor artistice transmise peste veacuri? Bineînțeles că nu se pune problema de a tăgădui aceste valori. Dar astăzi este imposibil de afirmat că arta Europei Răsăritene, a Rusiei și a slavilor din Sud, născută din cultura Bizanțului, s-a dezvoltat independent de sursa bizantină. Structurile economice și sociale ale acestor diferite țări, credința lor comună și însuși tipul lor de creativitate ne arată că ele au rămas unite într-o mare familie care a supraviețuit Imperiului. Unitatea lumii bizantine apare și mai evidentă dacă o comparăm, spre exemplu, cu arta romană și cea gotică din Occident, cu arta armeană și georgiană din Orient. Acestă unitate nu a împiedicat totuși arta rusă, sârbă și bulgară să-și manifeste caracterul național. Feluritele icoane poartă o amprentă națională, chiar dacă ele erau pictate în același spirit și în aceeași tehnică.

Așadar, nu putem ocoli următoarea întrebare: care erau izvoarele acestei arte bizantine, ideile și structurile care au creat acest limbaj artistic? Elementele unei estetici formale și analizele sale privind formele lineare, concepția spațiului sau sistemul culorilor dau numai răspunsuri parțiale, rămânând la suprafața operei.

Pentru a răspunde la aceste diverse întrebări, fără pretenția unei tratări exhaustive sau definitive, ci doar cu o anume precizie și obiectivitate, se va găsi în această carte reunit un triplu studiu: o teologie a icoanei împreună cu istoria sa; o estetică a icoanei împreună cu structurile sale;

și în cele din urmă o tehnică a icoanei împreună cu etapele sale. Această carte nu s-ar dori numai o prezentare teoretică a icoanei, ci și un instrument de lucru pentru iconografi și pentru toți cei care vor să picteze icoane.

Mulți dintre contemporanii noștri sunt atrași de icoane, mulți dintre ei presimt în ele o bogăție pe care o doresc chiar catalogată, și tocmai pentru a-i ajuta să pășească în acest univers de frumusețe și credință, propun acest studiu, care nu pretinde să fie mai mult decât un îndrumar sau o încercare destinată celui ce își dorește să înțeleagă ce este icoana.

PARTEA I

GENEZA ȘI TEOLOGIA ICOANEI

Fiindcă „n-ați văzut nici un chip“ (Deut. 4, 15): Oh! ce înțelepciune la legiuitor! Cum să faci un chip Celui Nevăzut? Cum să reprezinți trăsăturile Aceluia care nu are cu nimeni asemănare? Cum să-L înfățișezi pe Cel care nu are nici cantitate, nici mărime, nici mărgini? Ce formă să se atribuie Celui fără de formă? Cum să zugrăvești taina?

Dacă ai înțeles că Cel Netrupesc s-a făcut om pentru tine, atunci este evident că poți zugrăvi chipul său omenesc. Pentru că Nevăzutul a devenit vizibil luând trup, este firesc să redai chipul Celui care a fost văzut.

Întrucât Cel care nu are nici trup, nici formă, nici mărime, care depășește toată măreția prin desăvârșirea naturii Sale, întrucât El care, de natură dumnezeiască fiind, a luat asupră-Și condiția de rob și S-a micșorat pe Sine, luând chip omenesc, poți să-L zugrăvești și tu pe lemn și să-L înfățișezi spre contemplare ca pe Cel care a binevoit să se facă văzut.

Sfântul Ioan Damaschin
(P.G. 94, col. 1239)

CAPITOLUL 1

Istoria icoanei

Tehnica și unele elemente estetice au făcut să transpară deja caracterul special al icoanei în cadrul artei creștine. Acestea nu sunt însă decât semne ale unei concepții noi despre imagine, semne care rămân la baza reprezentării. Pentru a avea o idee completă asupra acestui fenomen religios, trebuie să intrăm în profunzime spre a găsi răspunsul la următoarele întrebări: care este esența icoanei? Care sunt sursele sale? Care sunt principiile ce determină evoluția ei?

Scopul acestui capitol nu este acela de a înfățișa istoria icoanei în toate detaliile sale, sau de a oferi un tratat de teologie a icoanei, ci de a face înțelese dezvoltarea sa și ideile care au apărut în Biserica Răsăriteană, pentru a recunoaște, cât mai obiectiv și dincolo de orice polemică, esența sa.

Acest lucru este necesar, fiindcă numai pornind de la cunoașterea fenomenului „icoană“ temele, cultul, rolul liturgic și chiar variațiile de stiluri, întreg conținutul său devine ușor de înțeles.

Ne propunem, așadar, să privim icoana, istoria și teologia sa sub aspectele unei estetici religioase.

CAPITOLUL 1

Istoria icoanei

Tehnica și unele elemente estetice au făcut să transpară deja caracterul special al icoanei în cadrul artei creștine. Acestea nu sunt însă decât semne ale unei concepții noi despre imagine, semne care rămân la baza reprezentării. Pentru a avea o idee completă asupra acestui fenomen religios, trebuie să intrăm în profunzime spre a găsi răspunsul la următoarele întrebări: care este esența icoanei? Care sunt sursele sale? Care sunt principiile ce determină evoluția ei?

Scopul acestui capitol nu este acela de a înfățișa istoria icoanei în toate detaliile sale, sau de a oferi un tratat de teologie a icoanei, ci de a face înțelese dezvoltarea sa și ideile care au apărut în Biserica Răsăriteană, pentru a recunoaște, cât mai obiectiv și dincolo de orice polemică, esența sa.

Acest lucru este necesar, fiindcă numai pornind de la cunoașterea fenomenului „icoană“ temele, cultul, rolul liturgic și chiar variațiile de stiluri, întreg conținutul său devine ușor de înțeles.

Ne propunem, așadar, să privim icoana, istoria și teologia sa sub aspectele unei estetici religioase.

Originile icoanei

Imaginea la primii creștini

Arta primilor creștini nu a apărut din nimic, ea constituie mărturia unui spirit nou, rezultatul unei evoluții care s-a produs în contact cu diversele culturi din ținuturile lumii antice. Acestea sunt culturile pe care creștinismul le-a întâlnit în calea sa și prin care a reușit să-și făurească propriul său drum: în Palestina iudaismul, în Grecia și în țările Orientului Apropiat elenismul cu variantele sale orientale, în Italia spiritul roman și concepția sa asupra imaginii.

Concepția iudaică despre imagine

Se consideră în general că atitudinea negativă a iudaismului față de imagine este absolută. Ea se bazează pe interdicția din Pentateuh: „Să nu ai alți dumnezei afară de Mine! Să nu-ți faci chip cioplit și nici un fel de asemănare a nici unui lucru din câte sunt în cer, sus, și din câte sunt pe pământ, jos, și din câte sunt în apele de sub pământ“ (Ieș. 20, 3-4). Însă *Ieșirea* (20, 23) și *Deuteronomul* (27, 15) par să limiteze această interdicție la reprezentarea zeităților, adică a idolilor.

De fapt, nu toate reprezentările figurative erau interzise, după cum ne arată episodul șarpelui de aramă (Num. 21, 4-9) și mai ales porunca privind heruvimii de pe Chivot: „Să faci doi heruvimi de aur...“ (Ieș. 25, 18), porunci date și la construirea templului lui Solomon (3 Regi 6, 23). La fel vorbește Iezechiel despre palmieri, ca ornamente ale Templului, și despre heruvimii cu față de om și de leu (Iez. 40, 16; 16, 31 etc.; 41, 18).

Se afirmă adeseori că interdicția folosirii imaginii avea drept scop ferirea poporului lui Israel de pericolul idolatriei. Interdicția trebuie să fi avut însă și un alt sens, cel pozitiv teologic. Acesta din urmă se descoperă în lumina Noului Testament. Natura umană și, împreună cu ea, întreaga creație nu pot constitui o imagine sacră, fiindcă prin păcatul lui Adam ele sunt despărțite de Creator. Prin aceasta, chipul lui Dumnezeu este întunecat în om. În această stare de separare, imaginea nu mai are

legătură cu creatorul; ea exprimă o falsă relitate, devenind idol. Heruvimii dimpotrivă nu sunt afectați de această separare cauzată de păcat: ei sunt spirite credincioase lui Dumnezeu, și pot în felul acesta să figureze ca protectori pe Chivotul Legii.

Îndepărtarea sistematică a tuturor imaginilor s-a produs în timpul Macabeilor, atunci când iudaismul se simțea amenințat de elenism. Templele și mormintele dovedesc o strictă păzire a vechii interdicții. Nu era întrebiunțată decât pura ornamentație, fiind exclusă orice artă figurativă. Această atitudine avea și aspectele sale politice, servind la apărarea culturii naționale de influențele romane. Romanii își dădeau seama de tensiunile existente și făceau concesii. Ei și-au retras din Templul de la Ierusalim scuturile gravate cu numele împăratului, acceptând ca legiunile lor să ocolească orașele deoarece pe steagurile pe care le purtau era brodat chipul împăratului. Această tendință strictă nu va dispărea niciodată; ea va produce uneori reacții violente până în Evul Mediu și va influența în secolul al VI-lea Islamul.

Cu toate acestea, lumea iudaică a dat dovadă de o oarecare toleranță față de reprezentările figurative. Chiar în Israel a fost descoperită la Beth-Alpha o sinagogă din veacul al VI-lea decorată cu mozaicuri înfățișând Chivotul Legii, semnele zodiacale, sacrificiul lui Isaac etc. Evreii din diaspora trăiau într-un mediu cultural marcat în întregime de arta imaginii. Atitudinea lor era deci mai conciliantă. Un exemplu celebru al acestei arte îl constituie sinagoga din Dura Europos, în Mesopotamia (sec. III). Bogăția temelor dezvoltate este aici surprinzătoare. Sunt reprezentate cicluri întregi, precum istoria lui Moise, a lui Ilie, a lui Daniel, ca și a altor personaje biblice. Privitorul are impresia că această artă este precursoarea celei bizantine.

Imaginea la greci

Pentru greci imaginea a păstrat un caracter misterios și chiar magic. Reprezentările lor provin fără îndoială din cultele orientale vechi cu ritualuri uneori pline de cruzime, care au supraviețuit în subconștientul poporului. Muritorul care îndrăznea să privească la zei era lovit fie de

nebunie, fie de orbire. Se pare că și despre unele reprezentări ale zeilor se credea că dețin aceeași putere. Multe dintre statui, precum cele ale zeițelor Atena și Artemis din Efes erau socotite „nefăcute de mâna omului“ și coborâte din cer. Ele erau venerate prin ritualuri de îmbăiere și ungere, erau împodobite cu flori și li se servea de mâncare.

Filozofii (Xenofan din Colofon, Heraclit din Efes, Empedocle din Acragas*) vedeau în acest cult un pericol pentru caracterul spiritual al divinului și s-au ridicat împotriva exceselor acestor ritualuri. Criticile lor însă nu erau ascultate decât de oameni cultivați. Poporul nu putea să se ridice la acest nivel de spiritualitate: simțindu-se părăsit, se cufunda în superstiții. La rândul său, Platon (XI, 931 a) a văzut pericolul unei astfel de venerații, însă el considera că și oamenii cultivați trebuie să participe la cult pentru a obține favoarea zeilor, dar numai poporul simplu are nevoie de reprezentările vizibile ale Divinității.

Rezultatul influenței artei antice pare a fi destul de negativ în implicațiile teoretice, însă aceasta nu trebuie să ascundă un alt aspect al lucrurilor, care este cât se poate de concret. Într-adevăr, pare de necrezut ca numeroasele și variatele imagini păgâne să nu fi avut vreo influență – conștientă sau inconștientă – asupra artei creștinilor și iconografiei lor (astfel, capul Meduzei nu poate fi oare considerat ca unul dintre modelele posibile ale icoanei?). Faptul apare cu atât mai posibil cu cât diferitele „Renașteri“ pe care le-a cunoscut Bizanțul au avut o influență decisivă în elaborarea artei creștine. Fiecare dintre aceste reveniri la arta antică a marcat o civilizație care se întorcea cu ardoare către trecutul său păgân, pentru a mai prelua câte ceva din inspirația sa artistică și a o transpune în registrul creștin[1].

Rolul imaginii în Imperiul Roman

De la originile sale, Biserica primară a fost în contact cu cultura din Roma, unde imaginea avea un rol deosebit. La începutul perioadei sale

---

* Agrigento din 1927 (*n. red.*).

[1] André Grabar, *Le Premier art chrétien*, (200-395), N.R.F. Gallimard, Paris, 1966; Kostas Papaioannou, *La Peinture Byzantine et Russe*, Rencontre, Lausanne, 1965.

istorice, religia romanilor nu folosea probabil imaginea. Arta religioasă figurativă s-a dezvoltat sub influența culturii grecești, și va rămâne întotdeauna dependentă de ea. Mai mult, în Orientul elenistic, portretele suveranilor constituiau obiectul unui cult de adorare, care va fi la originea cultului împăraților romani. Dacă Augustus și succesorii săi refuzau onorurile datorate numai zeilor, sub Caligula cultul împăratului a devenit obligatoriu, fiind legiferat.

Totuși, în lumea romană, imaginea nu revela numai ordinea religioasă, ci putea îndeplini și o funcție juridică. Se cuvine a preciza acest aspect deoarece este caracteristic atât vechii Rome, cât și celei noi. În unele circumstanțe, imaginea împăratului ținea locul persoanei sale și devenea un substitut juridic, o prezență a împăratului însuși. Astfel, în tribunal, dacă portretul împăratului era prezent, judecătorul decidea cu putere suverană, asemenea împăratului. La fel, atunci când se legifera supunerea unei cetăți, cheile erau predate împăratului, dar în cazul în care împăratul era reținut cu treburi, era suficient ca predarea cheilor să se facă în prezența imaginii lui pentru ca supunerea să fie îndeplinită legal.

Prezența eficientă a portretului împăratului ține de regulile dreptului roman. Se înțelege că după trecerea la creștinism, această prezență de ordin juridic, unită cu tradiția religioasă a cultului imperial, s-a transformat pentru a câștiga o nouă sacralizare care, în final, va trece asupra imaginilor creștine. Această preistorie a icoanelor este importantă în înțelegerea rolului și concepției lor în chiar cadrul lumii bizantine[2].

Într-un studiu recent[3], André Grabar ne arată cum au asimilat creștinii ansamblul reprezentărilor păgâne din vremea lor. Filozoful devine Hristos, apostol sau profet; scenele de apoteoză se transformă în reprezentare a Înălțării, iar din ansamblul imaginilor pastorale ia naștere figura Bunului Păstor. Începând cu „Pacea Bisericii", arta creștină se inspiră din ritualul de curte: împăratului și împărătesei așezați pe tron le corespund Hristos și Sfânta Fecioară între îngeri sau între sfinți; jertfele aduse divinităților își găsesc corespondent în închinarea magilor; intrării triumfale a suveranului, „Adventus", îi corespunde intrarea lui Hristos în

---

[2] André Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Belles lettres, Paris, 1936.
[3] Idem, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris, 1979.

Ierusalim. Portretele își găsesc la rândul lor modelele în arta păgână: în loc de a-i reprezenta pe sfinți cu trăsăturile lor individuale, arta creștină produce tipuri și exprimă funcția lor. În felul acesta, imagistica păgână servește drept matrice imagisticii creștine.

Primii creștini și concepția lor despre imagine

Se înțelege că primii creștini se puteau găsi în opoziție cu lumea păgână tocmai din cauza importanței pe care aceasta o acorda imaginii. În tradiția țării lor de baștină – Palestina – ei considerau reprezentarea figurativă ca pe o formă a idolatriei. Conform caracterului spiritual al religiei lor, ei vedau probabil în ideea de a-L înfățișa pe Dumnezeu o întoarcere la păgânism. Conflictul dintre credință și puterea politică divinizată se exprima în refuzul de a aduce un cult divin împăratului. În fața acestor imagini vor fi, de altfel, condamnați martirii primelor trei veacuri.

Mai sunt și alte rațiuni care explică de ce arta religioasă nu avea importanță în Biserica primară. Constituită din comunități mici de credincioși, ea nu avea nevoie de clădiri mari. Aceste comunități, care reuneau de obicei oameni săraci, nu puteau face comenzi artiștilor bine plătiți de către păgâni. Persecuțiile nu le lăsau decât mici răstimpuri pentru a se regrupa după grelele pierderi de vieți omenești. În afară de asta, artiștii care lucrau pentru lumea păgână nu puteau fi angajați dacă nu se desprindeau de această lume, pierzându-și mijloacele de existență. Tertulian (după 150) îi socotea vinovați de păcat dacă mulțimile se prosternau înaintea statuilor făcute de ei. Pentru ei rămânea o singură soluție: schimbarea meseriei. Ipolit Romanul (după 160) declara la rândul lui: „Dacă cineva este sculptor ori pictor să știe că nu trebuie să facă idoli și ori să înceteze, ori să fie respins“.

Imaginea păgână și funcția sa erau foarte diferite de spiritul creștinismului pentru a constitui expresia credinței. Aceasta se vede în arta catacombelor.

Arta catacombelor

Arta catacombelor a apărut într-o perioadă în care artele cunoșteau o mutație profundă. Clasicismul erei antonine, în care artistul căuta mai ales să redea formele și volumele corpului omenesc, face loc unui expresionism care își are sursele în arta populară și care nu este monumental.

Acest stil se potrivește de minune diferitelor locuri în care se desfășura cultul creștin în această perioadă: încăperi mici amenajate în case particulare și în catacombe. El îngăduie de asemenea transformarea vechilor simboluri prin înzestrarea lor cu un sens specific creștin. Creștinii adoptă din capul locului simbolurile păgâne investindu-le cu o semnificație mult mai profundă. Anotimpurile, care pentru păgâni erau semne ale vieții mai presus de moarte, devin simbol al învierii; grădina, finicul, porumbelul, păunul evocă paradisul ceresc. Corabia, simbolul prosperității și al unui trai fericit, devine imaginea Bisericii; intrarea corabiei în port nu mai semnifică moartea, ci pacea veșnică. Chiar și simbolurile având un caracter erotic ca Amor și Psyche primesc o semnificație nouă: dorul sufletului după absolut și iubirea lui Dumnezeu, descoperită prin Iisus Hristos.

Aceste simboluri de origine păgână nu constituie simple decorațiuni, ci sunt răsfrângerea învățăturii despre adevărurile credinței. Ele conduc pe credincioși la o cunoaștere profundă a creștinismului, fără a lămuri tainele celor neinițiați. Bunul Păstor este astfel reprezentat ca Hermes, simbol al „humanitas"-ului (pl. 2). Iona dormitând la umbra frunzișului amintește de Endimion adormit. Reprezentarea lui Moise făcând să izvorască apa din stâncă are la origine o scenă din *Mithridate*. Oranta cu mâinile ridicate este simbolul „pietății-romane".

O altă categorie de simboluri este inspirată din Vechiul Testament. Este surprinzător faptul că acest grup a fost mult mai important decât cel provenit din Noul Testament (Adam și Eva, Daniel în groapa cu lei, Iona, cei trei tineri în cuptor). Însă cu toate descoperirile unei iconografii iudaice la Dura Europos, nu se poate stabili cu precizie dacă este vorba de un împrumut sau de o evoluție paralelă. Creștinii au întrebuințat simbolurile timpului lor, iar când ele au lipsit au creat altele noi. Așa au

UNIVERSITATEA DE ARTE "GEORGE ENESCU" • IAȘI • Biblioteca
123082

apărut la sfârșitul secolului al II-lea simboluri de inspirație tipic creștină: înmulțirea pâinilor ca reprezentare a cinei euharistice, închinarea magilor ca simbol al primirii păgânilor la credință, învierea lui Lazăr, dar mai cu seamă simbolurile tainice, de neînțeles pentru păgâni ca: vița de vie, taina vieții Domnului în cei botezați și, cel mai important, simbolul peștelui.

Pentru creștini peștele, simbolul hranei mesianice, devine printr-un acrostih simbolul lui Hristos; fiecare literă a cuvântului *ἰχθύς* se referă la Hristos: Iisus Hristos – Fiul lui Dumnezeu – Mântuitor. Începând cu veacul al II-lea, acest simbol este foarte răspândit. Îl găsim pe sarcofage, pe plăcile de pe morminte, pe zidurile catacombelor, precum și pe micile obiecte.

Este posibil ca această formulă să reflecte o formă primară de rugăciune, însă explicația sa exactă nu apare în scrieri decât la începutul secolului al IV-lea.

Picturile din catacombe arată o uimitoare unitate de stil și de tematică. Găsim aceleași simboluri în Asia Mică ca și în Spania, în Africa de Nord ca și în Italia. Și totuși nu există nici un indiciu că Biserica ar fi stabilit o linie oficială[4]. După cum ne arată Sfântul Clement în *Pedagogul*, au fost mai ales înlăturate inițiativele necontrolate. Credința Bisericii putea fi exprimată cu toată spontaneitatea populară, ea rămânând una singură, datorită numeroaselor contacte între Bisericile locale.

Cu foarte mici nuanțe, picturile creștine până la Constantin prezintă aceeași caracteristică: o mare simplitate a mijloacelor. Câteva trăsături într-o gamă restrânsă de culori, câteva pete de lumină sunt suficiente pentru a exprima esențialul cu o mare sobrietate. Această căutare conștientă a lumii spirituale se deosebește în mod vizibil de estetica naturalistă a timpului. Ea apare în chipurile pictate după stilul portretelor

[4] Leonid Uspensky, *Essai sur la théologie de l'icone dans l'Eglise orthodoxe*, Édition de l'exarchat patriarcal russe en Europe Occidentale, Paris, 1960. Uspenski p. 94, vorbește despre un „control riguros" al lucrului artiștilor. Relativa libertate de a inventa noi teme și faptul că stilul și expresia lor rămân în cadrul artei necreștine, arată că nu exista încă o orientare, adică un scop clar căruia mijloacele artistice să-i fie subordonate. Această lucrare a fost reeditată de Cerf, Paris, 1983.

mumiilor din Fayum: ochii lor mari, larg deschiși depășesc simbolul; ei devin comuniune cu Împărăția Cerească; lumina Împărăției strălucește asupra privitorilor.

Chipurile din catacombe nu sunt însă imagini de cult: ele nu sunt venerate, fiindcă nu sunt reprezentări ale lui Hristos și ale Fecioarei, rămânând în sfera simbolului[5]. Iar imaginea sacră nu poate depăși această limită, fiindcă Biserica nu elaborase încă dimensiunile tainei Întrupării, care se vor evidenția în timpul primelor Sinoade.

Arta Bisericii din timpul lui Constantin

Cu era constantiniană, cu „Pacea și Biserica", cu convertirea împăraților și afluxul de noi creștini, începe o creație estetică ce va determina arta veacurilor următoare. La Roma și Constantinopol, o dată cu creșterea puterii „basileului", arta capătă un alt conținut: ea devine reflectarea atotputerniciei divine. Când aristocrația a fost atrasă și ea de mișcarea convertirii, s-a făcut imediat simțită o nouă exigență estetică în construcțiile ridicate mulțumită dărniciei acestei aristocrații creștine. Pe întinsul întregului imperiu, majoritatea artiștilor nu lucrau decât pentru preamărirea noii credințe. Astfel a fost creat un program nou de tipuri și imagini. Odinioară reprezentat ca un filozof cu barbă, Hristos apare acum sub înfățișarea unui erou tânăr și imberb, cu trăsături blânde. El nu mai este învățătorul, ci un adevărat stăpân așezat pe tron, înconjurat de apostoli și sfinți pregătiți să primească legea cu mâinile acoperite, după cum o cerea ceremonialul de la curtea imperială.

Dacă la începutul secolului al IV-lea, arta creștină adoptă formele artei imperiale, începând cu sfârșitul acestui secol, mișcarea se desfășoară în sens invers. Favorizat de așezarea sa între Orient și Occident și de puterea politică și economică a noului Imperiu, Constantinopolul devine punctul de cristalizare a unei arte noi – arta bizantină – creștină în

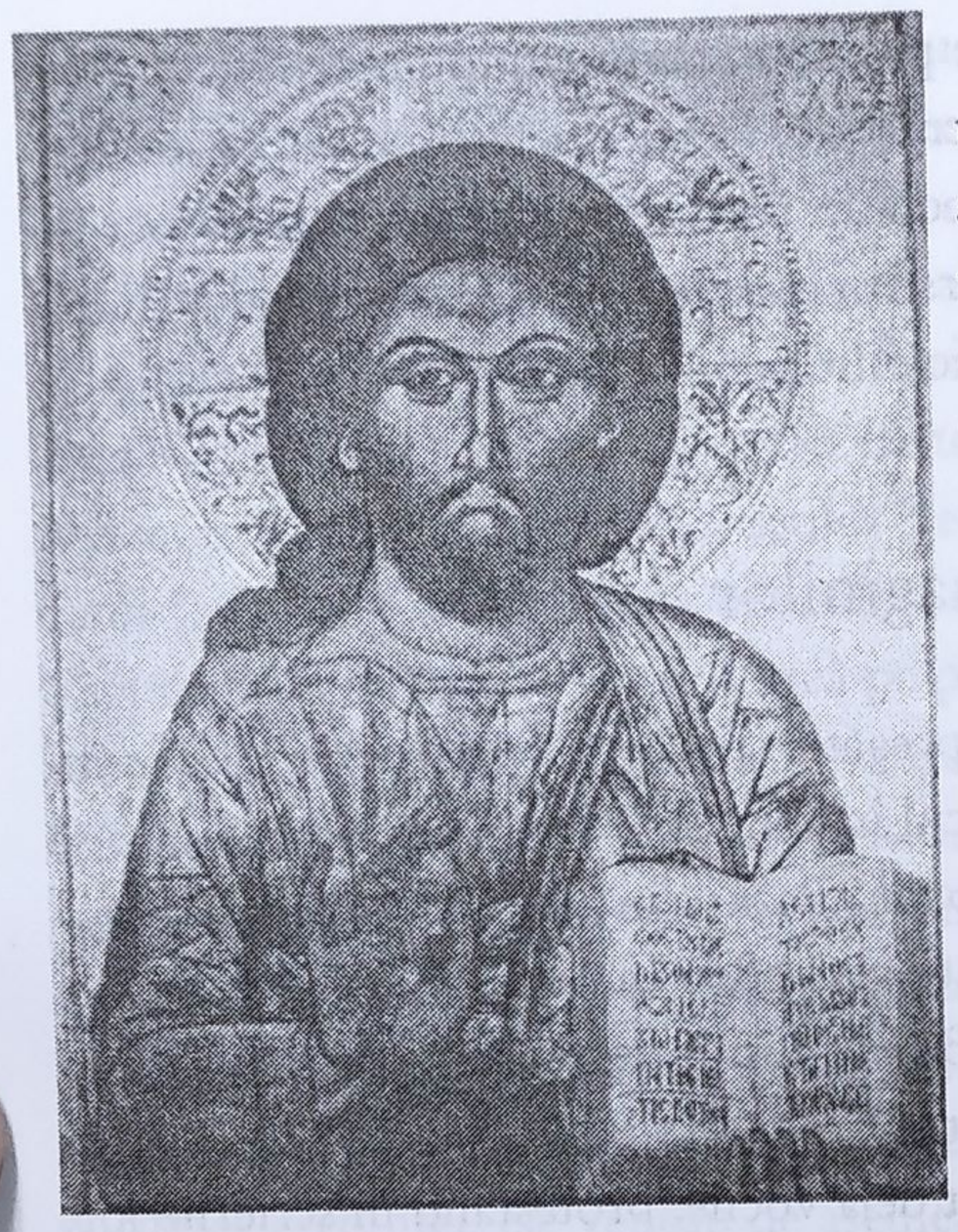
[5] Faptul că anumite chipuri pot fi considerate portrete ale defuncților este mai curând o excepție.

esența sa, elenistică și orientală datorită rădăcinilor sale. În acest oraș se unesc influențele provenite din lumea veche pentru a alcătui un limbaj artistic de o rară logică și omogenitate. Printr-un proces care va dura două secole, și anume până la Iustinian, imaginea sacră își va găsi forma sa definitivă. Din lumea elenistică, din Alexandria și din orașele grecești, ea va moșteni armonia, măsura, ritmul, grația, refuzând însă formele idealiste lipsite de adevăr și măreție. Din Orient, din Ierusalim și din Antohia, imaginea va primi vederea frontală, trăsăturile realiste, chiar portretistice, fără să adopte naturalismul lor pe alocuri greoi. Începând cu această epocă, Hristos va fi înfățișat cu părul lung, cu barbă și cu ochii închiși la culoare. Vălul, care acoperă părul femeilor și cade până la genunchi (ca în icoanele Maicii Domnului), își are originea în civilizația orientală. O mai mare influență se manifestă poate în arhitectura și sculptura din Bizanț, unde ea dă naștere unei multitudini de forme noi. Prin integrarea atâtor elemente diferite, această artă creștină devine un instrument perfect pentru a exprima plenitudinea credinței, unificând și sfințind diversitatea culturilor.

Arta sacră și-a câștigat astfel în decursul secolelor o bogăție de teme și de forme, precum și locul său în viața Bisericii. Ea este expresia adevărurilor credinței, reflectarea rugăciunii Bisericii. În primele secole, arta bizantină nu era diferită în chip esențial de arta sacră din Apus. Amândouă formau încă marea *Koiné* creștină.

Pentru a înțelege caracterul specific al imaginii sacre în Bizanț, nu trebuie să subestimăm un element istoric strâns legat de convertirea lui Constantin. Înaintea bătăliei de la podul Milvian, Constantin a văzut pe cer o cruce luminoasă, având înscrise cuvintele: „Prin acest semn vei învinge“ (*In hic signo vinces*). În timpul nopții i-a apărut Hristos ținând în mână aceeași imagine ca cea pe care o văzuse mai înainte pe cer. El a poruncit atunci ca aceasta să fie pusă pe steagul care urma să fie purtat în fruntea armatei în cursul bătăliei. Aceasta a fost *labarum*-ul care l-a condus spre biruință.

Concepția de „simbol eficace“ era deja cunoscută din imaginea împăratului roman, în care se socotea că era prezentă și puterea sa.



Iisus Hristos Pantocrator.
Sfânta Sofia din Tesalonic, sec. XVI

După Constantin vom întâlni chipul lui Hristos și al unsului său, împăratul, reprezentate pe plăcuțe de fildeș și medalii. În secolul al VII-lea, pe vălul atașat de la suportul *labarum*-ului figura imaginea lui Hristos „nefăcută de mână omenească (*Acheiropoíetos*)“ (pl. 3). În 622 împăratul Heraclius purta el însuși această imagine și o arăta trupelor înaintea bătăliei cu perșii. Rolul acestei imagini, dăruită oamenilor în chip tainic, este de a ocroti, de a aduce biruința asupra dușmanului, asupra tuturor vrășmașilor, altfel spus asupra răului.

Pierre du Bourguet își încheie studiul său asupra acestui subiect în felul următor: „*Această primă naștere a icoanei nu pretinde să exprime esența icoanei care, pentru a fi înțeleasă în bogăția sa specifică, are nevoie de a fi raportată la teologia ce s-a dezvoltat în timpul luptelor iconoclaste (...). Ea ne îngăduie (...) să situăm cultul icoanei în adevăratul ei loc: nici divinizarea artei, nici superstiția magică, ci cultul simbolic și eficient care se înrădăcinează în taina Întrupării lui Hristos*“[6].

Această concepție despre simbol apărea și în credința populară. Secolele IV și V nu constituie numai veacurile de aur ale Părinților Bisericii și ale monahismului, ci și o epocă ce venera sfinții și locurile martiriului lor. Interesul pentru pelerinaje s-a răspândit în tot Orientul și în mod deosebit în Palestina. În perioada de apogeu a monahismului, moaștele sfinților părinți atrag la rândul lor mulțimile. În aceste locuri se dez-

[6] Pierre du Bourguet „La Naissance de l'icône et ses conditionnements historiques à Byzance“, *Plamia*, t. 11 (nr. 41, Pâques 1975, Meudon), p. 41.

voltă un artizanat care produce plachete, lămpi, ampule ornate cu figura unui sfânt sau cu simboluri creștine. Pentru pelerini, acestea nu constituiau simple amintiri, ci obiecte în care era prezentă puterea ocrotitoare a sfântului. Pericolul superstiției era aproape: în secolul al VIII-lea, răspândirea acestui cult explică ostilitatea iconoclaștilor.

Primii adversari ai imaginilor

După patru veacuri de lentă pregătire, imaginile sunt acceptate în întreaga Biserică. Ele își câștigă locul în viața creștină și, transformându-se în reprezentări de cult, devin icoane. Totuși, în anumite perioade se manifestă și păreri contrare, limitate însă până în secolul al VIII-lea și neavând nici o consecință asupra Bisericii în întregul ei.

De teama idolatriei, Tertulian[7], Clement din Alexandria[8], Minucius Felix[9] și Lactantius[10] și-au ridicat deja vocile, protestând în scrierile lor. Păgânismul și arta sa sunt încă prea vii pentru primele generații de creștini care abia încep să-și aprofundeze credința. În felul acesta trebuie să înțelegem canonul 36 al sinodului de la Elvira (300-303), fără a ține seama de mulțimea interpretărilor: „Am găsit de cuviință că nu trebuie să avem picturi în Biserică, așa încât ceea ce este cinstit și venerat să nu fie de fel zugrăvit pe ziduri“[11]. Acest sinod s-a ținut în timpul persecuției lui Dioclețian, într-un moment în care lucrurile sacre riscau să fie profanate. În acel timp o asemenea decizie nu afecta decât Spania. Un secol mai târziu, când păgânismul înceta să mai însemne un pericol real, arta sacră își găsește apărători elocvenți în persoana Sfinților Ioan Gură de Aur, Grigorie de Nyssa, Chiril din Alexandria și mai cu seamă în Sfântul Vasile cel Mare, care în omilia rostită în cinstea Sfântului Martir

[7] P.L. 1, col. 665-666, 666-671, etc.
[8] P.G. 8, col. 161; *Stromate*, P.G. 9, col. 437
[9] P.L. 3, col. 338-341.
[10] P.L. 6, col. 258-262.
[11] „Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus dipingatur“, P.L. 84, col. 306.

Varlaam afirmă: „Veniți în ajutorul meu, o, voi zugravi ale faptelor măreț e. Pliniți prin mijlocirea artei voastre imaginea nedesăvârșită a acestui conducător de oaste. Faceți să strălucească cu ajutorul culorilor picturii martirul purtător de biruință pe care eu l-am descris cu prea puțină strălucire“[12]. Importanța pe care Părinții o atribuie imaginii nu este totuși de ordin artistic, ci de ordin pastoral. Astfel Sfântul Grigorie de Nyssa, în *Elogiul* închinat martirului Teodor, spune: „Toate acestea, artistul le face văzute prin arta culorilor, ca într-o carte care ar avea grai. Căci desenul tăcut știe să vorbească pe pereții unde este expus vederii și aduce cele mai mari foloase. Cât privește pe acela care a aranjat pietrele mozaicurilor, el a arătat vrednic de istorie pământul pe care călcăm“[13].

Un text care lămurește clar rațiunile imaginilor este cel al lui Leonțiu, episcop în Neapolis, Cipru[14]. Ne găsim aici deja[15], ca și în cazul Sfântului Vasile cel Mare, înaintea zorilor unei teologii a icoanei. Într-adevăr, argumentele împotriva imaginii nu se năș teau numai din grija de a păstra puritatea credinței, ele veneau de asemenea din iudaism și mai ales de la rezistența monofizită ce a urmat Sinodului de la Calcedon (451).

Eusebiu din Cezareea, în scrisoarea sa către sora lui Constantin, o anunță că refuză cererea lui Constantin de a face cercetări pentru descoperirea modalității reprezentării lui Hristos, declarând că e imposibil de a fi ilustrată omenitatea slăvită a lui Hristos, fiindcă ea este preschimbată, îndumnezeită, *aléptos* (mai presus de înțelegere, necuprinsă). Pentru monofiziți, omenitatea lui Hristos a fost absorbită după înviere de către însăși dumnezeirea Sa. A zugrăvi chipul lui Hristos ar fi însemnat, după

---

[12] P.G. 31, col. 488-489.

[13] P.G. 46, col. 757.

[14] Boris Bobrinskoy, „Bref aperçu de la querelle des images“, *Contacts*, t. 12 (nr. 32, 1960), p. 229, citând pa Leonțiu din Neapolis, P.G. 98, col. 1600: „Eu Îl reprezint pe Hristos în biserici și case în locurile publice și în icoane pe pânze, în chilii, pe veșminte, peste tot, pentru ca, văzând imaginile, să ne aducem aminte (...). Căci noi creștinii, având imaginile lui Hristos, îl sărutăm în chip lăuntric pe El și pe martirii săi (...) Temătorul de Dumnezeu Îl cinstește prin urmare, Îl venerează și Îl adoră ca pe Fiul lui Dumnezeu pe Hristos, Dumnezeul nostru și cinstește totodată reprezentarea crucii Sale, precum și imaginile sfinților Săi“.

[15] Idem, nota 2 citându-l pe Sfântul Vasile cel Mare, *De Spiritu Sancto*, P.G. 32, col. 149.

ei, să separi partea umană de cea divină, argumentație care va fi reluată mai târziu de iconoclaști[16].

Se cunosc și reacții violente împotriva imaginilor, cum ar fi cea din Cipru, manifestată de Sfântul Epifanie sau cea din Occident, la Marsilia, unde episcopul Seremus a distrus toate imaginile. Cu această ocazie papa Sfântul Grigorie cel Mare i-a adresat aspre mustrări și, dacă l-a lăudat că a interzis credincioșilor să venereze imaginile, l-a blamat fiindcă i-a lipsit de învățătura pe care acestea o prezentau[17]. Scrisoarea papei Grigorie arată, în același timp, atitudinea Occidentului, pentru care imaginea rămâne o învățătură venerabilă, precum crucea, însă lipsită de dimensiunea mistică proprie care ia formă în Răsărit.

Sinodul Quinisext („in Trullo") (691)

Cu puțin timp înaintea declanșării iconoclasmului, probabil în 691, împăratul Iustinian al II-lea al Constantinopolului convocă un sinod care va fi hotărâtor pentru iconografia creștină. Acest sinod răspundea dificultăților ivite după punerea în practică a actelor celor două sinoade precedente împotriva monofizitismului, origenismului și monotelismului, dar și împotriva ultimelor rămășițe ale păgânismului. Pe scurt, scopul era o reformă a moravurilor în sânul Bisericii și în societatea bizantină.

Sinodul era constituit în majoritate din episcopi din Răsărit, împreună cu câțiva reprezentanți ai altor patriarhii. Conceput ca o completare a Sinoadelor V și VI ecumenice, el a intrat în istorie sub numele de Quinisext *penthekté* sau „in Trullo"[18], căci s-a ținut în palatul imperial. Dintre cele 122 de canoane privind întreaga viață a Bisericii, trei se referă la problemele iconografiei. Canonul 73 aduce aminte de importanța Sfintei Cruci și de cinstirea sa. Canonul 100 interzice „picturile înșelătoare expuse privirilor, care corup mintea stârnind plăcerile rușinoase..." Cel

[16] Despre iconoclasm ca sumă a tuturor ereziilor hristologice, vezi Vladimir Soloviev, *La Russie et l'Église universelle*, Savine, Paris, 1889, pp. XXVIII-XXIX și XLIV-XLV, 140-142.

[17] Boris Bobrinskoy, *art. cit.*, p. 229, nota 3 citând pe Sfântul Grigore, P.L. 77, col. 949.

[18] *Trullum* = cupolă, sala cupolei palatului imperial unde erau tratate afacerile statului.

mai important este canonul 82[19]: „În unele reproduceri ale cinstitelor chipuri Înaintemergătorul este figurat arătând cu degetul Mielul. Această reprezentare fusese adoptată ca un simbol al harului, însă era o figură învăluită a adevăratului Miel care este Hristos, Dumnezeul nostru, o figură ce ne-a fost arătată după lege. Așadar, după ce am adoptat aceste vechi figuri și aceste umbre ca simboluri ale adevărului transmis Bisericii, noi preferăm astăzi înseși harul și adevărul ca pe o împlinire a acestei legi. Prin urmare, pentru a expune înaintea tuturor privirilor, chiar cu ajutorul picturii, ceea ce este desăvârșit, hotărâm ca pe viitor să fie zugrăvit Hristos Dumnezeul nostru în înfățișarea Sa omenească în locul vechii reprezentări sub forma Mielului".

Alături de reprezentările lui Hristos sub aspect omenesc, mai dăinuia, într-adevăr, și vechiul simbol, figura mielului, adeseori folosită în Apus. Aceste simboluri, și în mod special cel al mielului, aparțineau, potrivit Părinților Sinodului, unei etape depășite, deoarece între timp credința Bisericii se aprofundase și îmbogățise prin dogmele sinoadelor: „Noi preferăm astăzi înseși harul și adevărul ca pe o împlinire a legii". Simbolul trebuie să facă loc chipului Dumnezeului întrupat, persoanei istorice a lui Hristos. „Aliniatul 82 al Sinodului Quinisext exprimă astfel pentru întâia oară învățătura Bisericii despre icoană și indică în același timp posibilitatea de a reda prin mijloacele artei, cu ajutorul unui anume simbolism, reflectarea slavei dumnezeiești."[20] „Toate posibilitățile figurative ale artei converg către același scop: a transmite în mod fidel o imagine concretă, veridică, o realitate istorică și a revela prin această imagine istorică o altă realitate, o realitate spirituală și eshatologică."[21]

Din nefericire, ca urmare a numeroaselor dificultăți de ordin exterior, Sinodul Quinisext nu a fost acceptat decât un secol mai târziu de către papa Adrian I în urma „exegezei" Sfântului Tarasie, patriarhul Constantinopolului.

---

[19] John Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine* (Bibliothèque oecumenique), Cerf, Paris, 1969, p. 242

[20] Leonid Uspensky, *op. cit.*, pp. 113 (citând pe G.A. Rhalli și M. Potli, *Syntagma d'Athènes*, t. 2, Chartophylax, 1852, p. 492) și 116.

[21] *Ibidem*, p. 117.

Un observator imparțial este surprins de împrejurările în care au fost prezentate hotărârile sinodului. Alcătuirea sinodului, canoanele contrare tradiției romane, problema autenticității semnăturilor, presiunile și chiar violențele fizice ale lui Iustinian al II-lea pentru a obține semnătura papei Ioan al VIII-lea, au reprezentat câteva dintre cauzele care au făcut dificilă acceptarea canoanelor de către Roma. Canonul 82 a fost astfel condamnat la uitare.

Cu toate acestea, apărătorii icoanelor nu puteau găsi susținători mai fideli decât pe cei din Roma. Papii au apărat „ortodoxia“* fără să-și schimbe totuși concepția despre imaginea sacră. Ne putem gândi că, dacă Sinodul Quinisext și prelungirile sale s-ar fi derulat în condiții corecte, canonul 82 ar fi avut o influență asupra artei sacre din Occident.

Prima perioadă iconoclastă

Această mare criză care a izbucnit în Imperiul Bizantin, nu a însemnat numai o dispută religioasă. Ea a reprezentat sfârșitul unei epoci, rezultat al multiplelor tendințe religioase, politice și economice ce au pus în discuție valorile din toate domeniile.

Complexitatea fenomenului nu ne permite să precizăm nici originile și nici factorii care au contribuit la desfășurarea sa. Bineînțeles, chestiunile dogmatice alcătuiesc fondul problemei. Sinoadele elaboraseră o hristologie care era pusă în discuție, mai cu seamă în regiunile orientale influențate de iudaism și de islam. Practici superstițioase, idolatre cu privire la imaginile sacre, au agravat și mai mult opoziția față de aceste tendințe. Întâmplările de ordin politic au condus de asemenea la conflict: politica agrară a împăraților dirijată împotriva mănăstirilor – mari proprietari funciari și principali artizani ai sfintelor imagini, precum și beneficiari ai veneraței lor. Rivalitatea între arta profană și arta religioasă, la care s-ar adăuga și o oarecare dorință nemărturisită de a recupera bogățiile investite în locașurile sfinte, au jucat și ele rolul lor.

* Dreapta credință, comună Bisericii neîmpărțite în primul mileniu (*n. red.*).

Toate aceste tendințe ne permit să înțelegem atitudinea împăraților. Rolul lor a fost hotărâtor.

După măsura draconică a califului Yazid al II-lea, care în 721 a dat dispoziție să fie distruse toate imaginile ce împodobeau sfintele locașuri si locuințele din provinciile ocupate, împăratul Leon al III-lea a luat inițiativa și a declanșat criza, nu înainte de unele consultări nefructuoase cu papa și patriarhul. Originar din provinciile orientale ale Imperiului, acolo unde ideile monofizite erau vii, strălucit conducător al unei armate care era recrutată aproape în întregime din aceste regiuni, bun administrator, Leon al III-lea era convins de misiunea sa de reformator al Imperiului și al Bisericii. El a scris papei Grigorie al II-lea: „Eu sunt preot și împărat“[22]. Această politică promitea și numeroase avantaje: ridicarea nivelului cultural al poporului, unificarea Imperiului, întărirea economiei și aducerea Imperiului cât mai aproape de regiunile asiatice și de Islam.

Din 725, mișcarea iconoclastă este susținută de trei episcopi din Asia Mică: Teodor din Efes, Toma din Claudiopolis și Constantin din Nacolia. Ultimul a venit la Constantinopol pentru a-l câștiga de partea iconoclaștilor pe patriarhul Gherman. Acesta însă a refuzat să accepte o doctrină aflată în contradicție cu hotărârile sinoadelor și cu tradiția Bisericii.

Într-o lungă scrisoare, el apără energic cauza icoanelor. Intervenție zadarnică, fiindcă totul era hotărât de la bun început. Susținuți de împărat, cei trei episcopi au trecut, în regiunile lor, la distrugerea imaginilor sacre. Pentru Leon al III-lea era tocmai momentul de a-și arăta intențiile și de a interveni personal. Se pare că nu a fost publicat nici un edict. Ca om de stat, și cunoscând atașamentul poporului față de icoane, el a căutat mai întâi să câștige opinia publică. Dar poporul și clerul s-au împotrivit planurilor sale. În acest timp s-a produs erupția vulcanului submarin din Santorin, aflat la nord de Creta, eveniment care a provocat un mare dezastru în regiune. Leon vedea în aceasta o pedeapsă divină provocată de veneraţia idolatră a reprezentărilor. Era timpul să treacă la acțiune.

---

[22] Gian-Domenico Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, t. 12, Hubert Welter, Paris-Leipzig-Arnhem, 1901, col. 975.

Miniatură din *Ps. gr. 129*, fv 67, sec. IX (Muzeul de Istorie, Moscova)

El a ordonat așadar distrugerea icoanei lui Hristos, foarte cinstită de către credincioși, icoană așezată deasupra Porții de Bronz a Palatului Sacru. Imediat a izbucnit o răscoală. Femeile au dărâmat scara pe care era suit ofițerul însărcinat cu distrugerea icoanei. Acesta, împreună cu alți ofițeri care-l întovărășeau au fost uciși. Iritat, Leon a dispus ca vinovații să fie aspru pedepsiți. S-a procedat la arestări, torturi și chiar la execuții capitale. Acest gest al lui Leon a stârnit un val de indignare în tot imperiul. Ofițerii nemulțumiți au profitat pentru a răscula armata Helladelor care au înaintat până la Constantinopol, unde însă flota a fost învinsă.

Avertizat prin această periculoasă revoltă, Leon a încercat să câștige pentru cauza sa pe patriarhul Gherman. Însă acesta nu s-a lăsat câtuși de puțin intimidat. Invitat înaintea senatului (*silention*) să semneze un act care interzicea cultul icoanelor, el s-a ridicat și, scoțându-și omoforul, a strigat: „Eu sunt ca Iona, aruncați-mă în mare. Eu, împărate, nu pot avea altă credință decât aceea a Sinodului ecumenic". Apoi a ieșit și s-a îndreptat spre casa părintească, unde a rămas tot restul vieții.

Câteva zile după aceea, Leon a ales un nou patriarh în persoana lui Anastasie, unul dintre curtenii săi credincioși. Acum el nu mai avea înainte nici un obstacol. În biserici, imaginile sunt înlocuite cu flori, ornamente, păsări și chiar scene de vânătoare sau curse de cai. Ceea ce atrage atenția asupra acestui stil este tocmai întoarcerea la imitarea modele-

lor antice. În fond este o întoarcere la păgânism, care se exprimă și în liturghie: se intensifică predica, poezia religioasă, toate varietățile de muzică. Grigorie al II-lea scrie împăratului Leon al III-lea: „Tu ai ocupat poporul cu discursuri deșarte, cu vorbe de nimica, cu țitere, cu castaniete, cu flaute, cu nerozii; în locul mișcărilor îmbrăcate în har și doxologie, tu l-ai aruncat în batjocură“[23].

La Constantinopol începe o persecuție sistematică. Cetățenii trebuiau să-și aducă icoanele în piața publică, unde erau apoi arse. Mulți dintre clericii, monahii și credincioșii care au rezistat presiunii iconoclaste au fost torturați, executați, iar alții au părăsit capitala. Însă, în afara Imperiului, doi adversari de temut s-au ridicat împotriva împăratului iconoclast. Noul papă, Grigorie al III-lea a răspuns deja punct cu punct scrisorilor trimise de Leon al III-lea, cu o energie apostolică cu care împăratului i-a fost destul de greu să se acomodeze. În 731 papa a convocat la Roma un sinod care îi excomunica pe toți cei care „se vor opune cinstirii sfintelor imagini, care le vor blestema sau le vor profana“[24].

Exasperat de această rezistență, Leon al III-lea a confiscat patrimoniul bisericii Sfântul Petru, a mărit impozitele în Calabria și în Sicilia iar în cele din urmă a răpit Romei provinciile din Iliria, pentru a le alipi patriarhatului din Constantinopol. Represaliile unui om neputincios: în ultimii ani ai vieții sale, el s-a mulțumit să-și consolideze opera pe care a încredințat-o, la moartea lui, fiului său Constantin al V-lea Copronimul. În acest timp, în Palestina ocupată de arabi și departe de amenințările împăratului, un al doilea adversar, Sfântul Ioan Damaschin, a luat apărarea icoanelor. Acest eminent teolog, descendent al familiei Mansur, din care provin înalți funcționari ai califilor din dinastia omayyadă, concepe ale sale *Tratate contra celor care defăimează imaginile*, o teologie a icoanei de care se vor sluji mereu teologii. Ca și pentru Sfântul Gherman, argumentul său este fundamental hristologic: „Dacă am face o imagine a Dumnezeului nevăzut cu siguranță ne-am afla în greșeală (...), noi însă nu săvârșim nimic de acest fel; de fapt, nu greșim dacă zugrăvim

---

[23] *Ibidem*, col. 978.

[24] *Liber pontificalis*, editat de Louis Duchesne, t. 1, Thorin, Paris, 1886, p. 416.

chipul Dumnezeului întrupat, apărut pe pământ în trup, care, în nespusa Sa bunătate, a trăit împreună cu oamenii, asumându-și natura, mărimea, forma și culoarea trupului lor“[25].

Legitimitatea imaginii este așadar stabilită de Întrupare. Prin ea, interdicția Vechiului Testament este desființată, relația între Creator și creaturile sale este în întregime schimbată.

Cultul icoanelor apare în felul acesta justificat. Nu este vorba de venerarea cuvenită singurului Dumnezeu, ci de respect, cinstirea care are drept obiect persoane sau lucruri în care se găsește o demnitate religioasă.

Vom reveni asupra doctrinei Sfântului Ioan Damaschin atunci când vom prezenta câteva elemente de teologia icoanei.

Constantin al V-lea și sinodul din Hieria

Noul împărat, Constantin al V-lea, s-a arătat și mai înverșunat decât tatăl său. Criza devine din ce în ce mai acută, dând impresia că s-a revenit la timpurile fostelor persecuții. Nemulțumirea din toate straturile sociale crește însă și ea. Generalul Artavasde, cumnatul împăratului, organizează o revoltă cu sprijinul ortodocșilor, cucerește Constantinopolul și-l izgonește pe împărat. Patriarhul Anastasie, care nu întârzie să-și schimbe opinia fără a sta prea mult pe gânduri, îl încoronează. Schimbându-și stăpânul, restabilește cultul icoanei și-l excomunică pe Constantin al V-lea ca fiind eretic. Acesta însă recucerește Constantinopolul și după ce-i aplică lui Artavasde o pedeapsă exemplară, obține cu ușurință de la Anastasie întoarcerea la erezie.

Ecoul scrierilor lui Ioan Damaschin și ale papei Grigorie al III-lea în lumea creștină, precum și tensiunile interioare, îl determină pe împărat să nu mai caute noi rezultate, ci să-și consolideze opera. El a decis prin urmare să convoace un sinod pentru a-și ratifica edictul, o adevărată teologie a iconoclasmului. Bine pregătit de către adunările regionale, sinodul a putut începe în 753 în Hieria, un palat imperial situat în apropierea capitalei.

---

[25] *Contra imaginum calumniatores libri tres*, P.G. 94, col. 1320.

Cum actele sinodului au fost pierdute, neexistând decât *oros*-ul, adică declarația finală (semnată de 388 episcopi bizantini, nu însă și de celelalte patriarhate), nu se poate determina cu precizie autorul textului. Istoricii moderni atribuie împăratului însuși această doctrină iconoclastă, ajutat pe cât se pare de episcopii din Asia Mică.

Pentru a demonstra imposibilitatea reprezentării lui Hristos sau a sfinților se prezintă următorul argument: dacă este reprezentată dumnezeirea, atunci se confundă naturile și se pretinde putința de a „circumscrie“ ceea ce nu este exprimabil. Dacă se reprezintă natura omenească, se împarte ceea ce trebuie să rămână unit în persoana lui Hristos și se cade în nestorianism. În felul acesta, prin imaginea materială ar fi negată unirea ipostatică definită de sinodul de la Calcedon[26]. Mai mult se consideră că în icoane materia degradează sfințenia originară a modelului. Singura „icoană“ posibilă stabilită de însuși Hristos este Euharistia, care este prezența mistică a Întrupării. Singura „reprezentare“ a sfinților este imitarea lor prin desăvârșirea morală.

În realitate, doctrina iconoclastă nu admite unirea ipostatică desăvârșită (unirea Divinității și a naturii umane fără contopire în persoana lui Hristos), ci face să apară un fond monofizit: în doctrina iconoclastă, natura umană este practic absorbită de divinitate.

Declarația finală a Sinodului din Hieria conține condamnarea solemnă a „artei criminale a picturii“ și aruncă anatema asupra apărătorilor imaginilor: Gherman, Gheorghe din Cipru și Ioan Damaschin.

Promulgarea decretului declanșează un nou val de persecuții, torturi, exiluri, spolieri, căsătorirea cu forța a unor călugări, execuții capitale. Nu s-a cruțat nimic opozanților, considerați acum eretici. Mănăstirile, socotite centre de rezistență, au avut de suferit cel mai mult din pricina urii lui Constantin al V-lea. El a dispus ca moaștele pe care le aveau să fie aruncate în mare, edificiile să fie transformate în cazărmi sau în grajduri, chiar cuvintele „sfânt“ și „călugăr“ să fie interzise. În anul 761, 342 de călugări, mai mult sau mai puțin mutilați, erau înghesuiți în temnițele Pretoriului. Alții și-au dat viața pentru ortodoxie, așa cum au fost Ște-

[26] Jean Meyendorff, *op. cit.*, pp. 246-250.

fan cel Tânăr, Andrei din Creta, Pavel Cretanul. Patriarhul însuși, înscăunat de împărat, n-a scăpat; mai târziu va fi exilat și decapitat.

Restabilirea cultului icoanelor (780-813)

În 775, Constantin al V-lea lăsa Imperiul fiului său Leon al IV-lea khazarul. Acesta, cu tot atașamentul față de iconoclasm, a aplicat decretele într-un mod mai liberal. Domnia sa a marcat astfel îmblânzirea persecuțiilor. După moartea sa survenită în 780, regența a fost asigurată de soția sa Irina, singurul lui fiu, Constantin, având numai 6 ani. Originară din Atena, credincioasă plină de râvnă, Irina a intervenit spre schimbarea situației. Ea face să fie aleși mai mulți episcopi iconoduli și obține de la patriarhul Pavel al IV-lea retractarea erorilor sale. Imediat după moartea acestuia, împărăteasa Irina a reușit ca secretarul ei, Tarasie, încă laic și soldat, să fie ales patriarh. El a abolit hotărârile iconoclaste de la Hieria și a cerut reunirea unui sinod.

Acest sinod a început în 786 în prezența reprezentanților din Roma și din alte patriarhate. Încă de la prima ședință, izbucnește o răscoală a gărzii imperiale care o obligă pe suverană să dizolve sinodul. Bucuria iconoclaștilor este însă de scurtă durată. După ce a reușit să dezarmeze repede trupele răsculate, împărăteasa ocupă capitala cu ajutorul trupelor din Tracia. Cinci luni mai târziu, ea reușește să convoace la Niceea, un loc mai sigur, un alt sinod. Pe 27 septembrie 787, 300 de episcopi, numeroși călugări și delegațiile diferitelor patriarhate au deschis prima sesiune în catedrala Sfânta Sofia din Niceea.

Din cele opt sesiuni ale Sinodului al II-lea de la Niceea, sesiunea a 4-a, a 6-a și a 7-a sunt cele mai importante din punct de vedere dogmatic. Prin textele extrase din Sfânta Scriptură și din Părinții Bisericii, sesiunea a 4-a dovedește legitimitatea cultului icoanelor. Adevărul crucial al acestui sinod este exprimat prin următoarea distincție: icoana este obiect de venerare relativă (*proskynésis schetikê*) sau de cinstire, și nu de adorare (*latreia*). Adorarea este rezervată numai lui Dumnezeu. Mai mult, icoa-

nele nu constituie obiectul ultim al cinstirii, fiindcă icoana nu deține decât o realitate în relație cu subiectul reprezentat, ea este reflectarea Prototipului. Prin faptul că cinstirea icoanei se îndreaptă către prototipul ei care este Hristos, cinstirea se transformă în „adorare“[27].

Semnat în unanimitate de către Părinții Bisericii, decretul condamnă în final iconoclasmul ca pe o erezie primejdioasă; decretul ordonă distrugerea scrierilor care l-au propagat și restabilește cultul icoanelor. În cele 22 de canoane disciplinare suplimentare, Părinții dau dovadă de toleranță față de episcopii iconoclaști, cu toată prezența la lucrările sinodului a partidei monastice integriste.

Cărțile Caroline și sinodul de la Frankfurt

Se pare că împăratul Carol cel Mare, protectorul Bisericii romane nu a avut cunoștință despre convocarea celui de al II-lea Sinod de la Niceea. De mulți ani, atitudinea de la curtea francilor era mai mult decât defavorabilă grecilor. Amintirile neplăcute ale logodnei fiicei lui Carol cel Mare cu Constantin al VI-lea, întreruptă în mod arbitrar de Irina, înfruntările din Iliria, politica bizantină în Italia, totul părea să confirme sentimentul că Bizanțul impunea, încă o dată în plus, voința sa creștinătății. De aceea, surpriza și chiar stupoarea de la curtea lui Carol cel Mare au fost mari atunci când au sosit actele sinodului (în traducerea pe care Anastasie Bibliotecarul a calificat-o, un secol mai târziu, ca fiind opera unui slab autor, care nu cunoștea bine nici latina, nici greaca)[28]. Această traducere conținea greșeli precum „a adora imaginile“ în loc de a le „cinsti“, sau exprimări cu înțeles total greșit ca „accept și îmbrățișez imaginile cultului adorării pe care îl închin Sfintei Treimi consubstanțiale și de viață făcătoare“. Era tocmai contrariul celor afirmate de Gheorghe, episcopul Ciprului.

---

[27] *Ibidem*, pp. 235-263; Gian-Domenico Mansi, *op. cit.*, t. 13, 1902, col. 374 ssq.

[28] Auguste Fliche și Victor Martin, *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, t. 6, Blond și Gay, Paris, 1947, p. 121, nota 3.

Se înțelege de aici că tânărul Stat „barbar“ și teologii săi se convinseseră că sosise timpul să-și spună cuvântul și să salveze adevărata credință a Bisericii. În aceste împrejurări, nu e de mirare că răspunsul teologilor lui Carol cel Mare (mai cu seamă al consilierului său Alcuin) a fost categoric. Acest răspuns este cunoscut sub numele de *Cărțile Caroline* sau *Libri Carolini*. Punct cu punct, teologii lui Carol cel Mare au combătut actele sinodului în formularea pe care o dețineau.

Pentru că nu înțeleseseră niciodată însemnătatea discuțiilor în privința icoanelor, ei au îmbrățișat de fapt o concepție care era deja a lui Grigorie cel Mare. Pentru ei, imaginile erau cartea acelora care nu știau să citească. Ei nu percepeau cu agerimea bizantinilor toate dimensiunile hristologice ale icoanei, fiindcă nu avuseseră de luptat împotriva monofizismului, nici împotriva influențelor islamice. În ochii lor, grecii puneau pe același plan valori diferite. Teologii lui Carol cel Mare au făcut apel la bunul simț: „Omul poate să se mântuiască fără a vedea icoane, dar nu poate s-o facă fără a-L cunoaște pe Dumnezeu“.

Atitudinea negativă a *Cărților Caroline* este confirmată în 794 de Sinodul de la Frankfurt: „Nici unul, nici celălalt sinod nu merită desigur titlul de al Șaptelea: atașați doctrinei ortodoxe, care dorește ca imaginile să nu servească decât la împodobirea bisericilor și în amintirea acțiunilor trecute (...), noi nu mai dorim să interzicem imaginile conform unuia dintre concilii, nici să le adorăm conform celuilalt și respingem actele acestui sinod ridicol“[29]. Aici se exprimă reținerile și o anume ostilitate împotriva Bisericii grecești care se situase la Sinodul de la Niceea în postura de conducătoare infailibilă a creștinătății. Este un protest împotriva teoriei bizantine care părea că identifică Biserica universală cu Biserica din Răsărit[30]. Însă papa Adrian I își are și el partea lui de responsabilitate în evoluția evenimentelor. El nu l-a ținut pe Carol cel Mare la curent cu convocarea Sinodului de la Niceea. După ce a primit *Cărțile Caroline* și actele Sinodului de la Frankfurt, papa a respins condamnarea

[29] Boris Bobrinskoy, *art. cit.*, p. 237. (Este vorba despre sinoadele de la Hieria și Niceea II, *n. red.*)

[30] *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. 11, col. 2267 ssq.

Sinodului de la Niceea pronunțată la Frankfurt, ezitând însă cu toate acestea să accepte deciziile niceene. Problemele politice și juridice cântăreau prea greu în acel moment și au mutat disputa asupra icoanelor pe plan secund.

Reizbucnirea iconoclasmului (813-842)

Cu toate acestea, domnia împărătesei Irina nu a fost fericită. Tutela sa strictă exercitată asupra fiului ei, Constantin al VI-lea, a dus la o revoltă în timpul căreia Constantin a preluat puterea. El a comis însă o mulțime de greșeli. Înfrângerea din Bulgaria, pedepsirea cu cruzime a fraților săi implicați într-o intrigă, precum și scandalul căsătoriilor sale au generat o serie întreagă de proteste. În cele din urmă Irina, prin trădare, l-a atras în sala de aur a palatului (de Porfiră), în care se născuse, și l-a orbit. Aceste evenimente nu au putut s-o facă populară pe Irina. Prin nepăsarea sa, a sărăcit vistieria, a dezorganizat themele (armatele) din Asia, a ruinat influența Bizanțului în Apus printr-o manevrare neinspirată a aliațelor. Poate că cel mai grav eșec al său a fost încoronarea în anul 800 a lui Carol cel Mare, considerată un adevărat abuz față de dreptul bizantin[31].

Îndepărtarea în 802 a Irinei de la domnie era justificată. Cei doi succesori ai săi, Nichifor Logothetul (802-811) și Mihail I Rangabe (811-813) au rămas credincioși deciziilor de la Niceea.

În Constantinopol, călugării grupați în jurul starețului Platon și a Sfântului Teodor constituiau o adevărată forță. După moartea Sfântului Tarasie, în momentul când un simplu pustnic laic pe nume Nichifor a fost ales direct patriarh, ei au protestat împotriva acestei alegeri necanonice. Conflictul a atins apogeul atunci când patriarhul, din ordinul împăratului, a ridicat excomunicarea preotului Iosif, cel care celebrase căsătoriile nelegitime ale lui Constantin al VI-lea. Sfântul Teodor și Studi-

[31] Louis Bréhier, *Vie et mort de Byzance*, Albin Michel, Paris, 1946, pp. 87-91.

ții s-au separat de comuniunea cu patriarhul, au fost închiși, iar mai târziu exilați.

Aceste evenimente nu au favorizat unitatea în rândul ortodocșilor. Astfel, în 813, după înfrângerile suferite din partea bulgarilor, militarii, o parte încă iconoclaști, l-au răsturnat de la putere pe Mihail I și l-au pus pe tron pe Leon al V-lea Armeanul, vechi strateg din Anatolia, ostil imaginilor.

Începutul domniei lui Leon al V-lea a fost marcat prin stabilirea ordinii în Imperiu și înăbușirea revoltelor militare. Acest rezultat a fost obținut fără dificultate, dar cu prețul unor mari sacrificii, precum abandonarea Occidentului. De la suirea sa pe tron, Leon a lăsat să se înțeleagă că toate relele din Imperiu erau cauzate de cultul icoanelor, fără însă a leza prin fapte opinia publică. În octombrie 814, sigur pe succesele sale și după ce a adunat actele sinodului iconoclast din 754, el a impus patriarhului Nichifor să interzică cultul icoanelor sau să-i dovedească legitimitatea. După un simulacru de discuție, Nichifor a fost exilat și înlocuit cu un laic, Teodor (815). Noul patriarh s-a grăbit să întrunească un sinod la Sfânta Sofia, care a confirmat sinodul din 754 și a condamnat Sinodul de la Niceea. El a interzia cultul icoanelor, dar cu ceva mai multă moderație. Totuși rezistența opoziției era mai puternică și mai închegată. Sfântul Teodor Studitul a organizat o procesiune în Duminica Floriilor cu peste o mie de monahi care au defilat purtând icoane. Convocat la sinodul ținut la Sfânta Sofia, Sfântul Teodor a refuzat să se prezinte atâta vreme cât patriarhul legitim rămânea deportat. El a fost ca urmare exilat.

În 820 a fost descoperit un nou complot. Autorul era Mihail Gângavul, un vechi tovarăș de arme al împăratului. El a fost condamnat la moarte, dar pedeapsa fiind amânată din cauza sărbătorilor de Crăciun, a fost salvat de partizanii săi care, pătrunzând în Palatul Sacru, l-au asasinat pe Leon al V-lea în capela sa, în timpul utreniei. Proclamat împărat, Mihail al II-lea a anulat sentințele de exil și a deschis porțile închisorilor. Acest soldat de meserie, neinstruit dar prudent, s-a gândit întâi de toate că ar putea împăca cele două tabere confruntându-le într-un sinod. Teodor Studitul a refuzat să trateze de pe poziții de egalitate cu adversarii și a cerut ca problemele să fie supuse judecății vechii Rome. În cele din urmă, pentru a face să înceteze opoziția ortodocșilor, împăratul a fost

obligat să-l câștige pentru cauza sa pe papa Pascal I și pe Ludovic cel Pios. În scrisorile sale, el admite întrebuințarea sfintelor icoane, dar refuză cultul lor, care ar fi degenerat în practici superstițioase[32].

Astfel, în 825 a fost convocat un sinod la Paris, care i-a dat satisfacție împăratului Mihail, dar nu a adus cu sine și adeziunea lui Pascal I. Nici sursele franceze, nici cele din Bizanț nu amintesc despre demersuri ulterioare. Prin urmare, împăratul Mihail al II-lea a murit înainte ca problema în cauză să fie în vreun fel tranșată.

Teofil, succesorul său, încoronat de la începutul domniei tatălui său, s-a urcat pe tron în 829. El a primit o bună educație de la dascălul său Ioan Grămăticul, care i-a dezvoltat înclinația către problemele teologice și un mare atașament față de doctrinele iconoclaste. Istoricii bizantini îl descriu ca pe un justițiar neîndurător, dar drept, care nu cruța nici pe înalții funcționari.

Strălucit comandant militar, bun administrator, mare constructor și cunoscător al artelor, el a ridicat prestigiul Imperiului. Din păcate, în domeniul religios s-a arătat de o mare îngustime. Probabil sub influența patriarhului Ioan, el a convocat în 832 un sinod la Vlaherne, sinod care a reînnoit decretele iconoclaste.

Ortodocșii nu s-au lăsat deloc intimidați. O dată în plus, călugării de la Sfântul-Avraam au demonstrat legitimitatea cultului icoanelor. Patriarhii din Orient au adresat la rândul lor împăratului o scrisoare, care constituie un adevărat tratat apologetic. Iritat de această opoziție, împăratul Teofil a luat măsuri administrative și legislative pentru a face să dispară icoanele din biserici și din case. Și încă o dată, închisorile s-au umplut cu episcopi, călugări și zugravi de icoane.

Deși, grație înclinației sale naturale spre clemență, Teofil a evitat pedepsele foarte aspre, au existat totuși victime, precum cei doi călugări Teodor și Teofan veniți de la Ierusalim, călugări care au fost însemnați cu fierul înroșit. Cu toate acestea, persecuția s-a mărginit doar la capitală și la împrejurimile ei, fiind susținută numai de voința împăratului.

---

[32] Gian-Domenico Mansi, *op. cit.*, t. 14, 1902, col. 417-422.

Victoria Ortodoxiei (843)

Moartea lui Teofil în 842 a marcat și moartea iconoclasmului. Puterea a trecut în mâinile Teodorei și a fiului său Mihail în vârstă de 3 ani. În timpul persecuției, Teodora rămăsese credincioasă Ortodoxiei și cinstise în taină icoanele. În anturajul său toți știau că se impunea restabilirea Ortodoxiei. Dar au trebuit să se mai scurgă câteva luni până la depășirea diferitelor dificultăți: eliminarea unei anumite opoziții din partea armatei și din mijlocul clerului, evitarea riscului ca amintirea lui Teofil să fie întunecată de vreo anatemă aruncată mai ales de către patriarhul Ioan. Teodora găsise deja un succesor în persoana egumenului Metodie, mărturisitor al Ortodoxiei și foarte apreciat în Constantinopol.

„*Cu buzele mutilate de lanțurile iconoclaștilor, obligat, în funcțiile publice, să-și susțină maxilarele cu fâșii albe care vor deveni pentru urmașii săi însemnele și podoaba pontificatului lor, el avea încă destulă vervă și glas pentru a-și dicta imnele și discursurile, mereu temute de vrăjmașii icoanelor*“[33].

După un an de pregătiri, Teodora a convocat un sinod. Refuzând să participe, patriarhul Ioan a fost scos din scaun și înlocuit cu Metodie. Canoanele primelor șapte sinoade au fost din nou proclamate, cultul icoanelor a fost declarat legitim, iar iconoclaștii și toți ereticii au fost condamnați. Memoria defunctului împărat a rămas totuși respectată și Teodora a obținut asigurarea Părinților că el va afla iertare înaintea lui Dumnezeu.

Nu mai rămânea decât să fie celebrat acest mare eveniment, această biruință survenită după un secol de aprige lupte. Solemnitatea a fost stabilită în prima Duminică din Postul Paștelui, 11 Martie 843. O procesiune impresionantă, prezidată de patriarhul Metodie, condusă de împărăteasă împreună cu întreaga curte, urmată de monahi și credincioși, dintre care mulți purtau încă dovada credinței lor, s-au îndreptat către catedrala Sfânta Sofia pentru a prăznui sărbătoarea Ortodoxiei sau biruința finală a adevărului[34].

---

[33] Eugène Marin, *Les Moines de Constantinople depuis la fondation de la ville jusq'à la mort de Photius (330-398)*, Lecoffre, Paris, 1897, p. 360.

[34] Acest praznic este sărbătorit până în zilele noastre în prima Duminică din Postul Mare.

Victoria Ortodoxiei (843)

Moartea lui Teofil în 842 a marcat și moartea iconoclasmului. Puterea a trecut în mâinile Teodorei și a fiului său Mihail în vârstă de 3 ani. În timpul persecuției, Teodora rămăsese credincioasă Ortodoxiei și cinstise în taină icoanele. În anturajul său toți știau că se impunea restabilirea Ortodoxiei. Dar au trebuit să se mai scurgă câteva luni până la depășirea diferitelor dificultăți: eliminarea unei anumite opoziții din partea armatei și din mijlocul clerului, evitarea riscului ca amintirea lui Teofil să fie întunecată de vreo anatemă aruncată mai ales de către patriarhul Ioan. Teodora găsise deja un succesor în persoana egumenului Metodie, mărturisitor al Ortodoxiei și foarte apreciat în Constantinopol.

„Cu buzele mutilate de lanțurile iconoclaștilor, obligat, în funcțiile publice, să-și susțină maxilarele cu fâșii albe care vor deveni pentru urmașii săi însemnele și podoaba pontificatului lor, el avea încă destulă vervă și glas pentru a-și dicta imnele și discursurile, mereu temute de vrăjmașii icoanelor"[33].

După un an de pregătiri, Teodora a convocat un sinod. Refuzând să participe, patriarhul Ioan a fost scos din scaun și înlocuit cu Metodie. Canoanele primelor șapte sinoade au fost din nou proclamate, cultul icoanelor a fost declarat legitim, iar iconoclaștii și toți ereticii au fost condamnați. Memoria defunctului împărat a rămas totuși respectată și Teodora a obținut asigurarea Părinților că el va afla iertare înaintea lui Dumnezeu.

Nu mai rămânea decât să fie celebrat acest mare eveniment, această biruință survenită după un secol de aprige lupte. Solemnitatea a fost stabilită în prima Duminică din Postul Paștelui, 11 Martie 843. O procesiune impresionantă, prezidată de patriarhul Metodie, condusă de împărăteasă împreună cu întreaga curte, urmată de monahi și credincioși, dintre care mulți purtau încă dovada credinței lor, s-au îndreptat către catedrala Sfânta Sofia pentru a prăznui sărbătoarea Ortodoxiei sau biruința finală a adevărului[34].

---

[33] Eugène Marin, *Les Moines de Constantinople depuis la fondation de la ville jusq'à la mort de Photius (330-398)*, Lecoffre, Paris, 1897, p. 360.

[34] Acest praznic este sărbătorit până în zilele noastre în prima Duminică din Postul Mare.

Maica Domnului
de la Lavra Peșterilor
cu Sfinții Cuvioși
Teodosie și Antonie,
cca 1288
(Școala din Kiev,
Galeria Tretiakov,
Moscova)

„Noi păzim legile Bisericii, legile respectate de Părinții noștri, noi zugrăvim icoane, le cinstim cu gura, inima și voința noastră pe cele ale lui Hristos și ale sfinților. Respectul și cinstirea adresate icoanei urcă la prototip: aceasta este doctrina Părinților, inspirată de Dumnezeu și pe aceasta o urmăm; și strigăm cu credință lui Hristos: binecuvântați pe Domnul, toate lucrurile Lui".
(Cântarea a 6-a din canonul utreniei)

Bilanțul crizei iconoclaste

Cu victoria Ortodoxiei se stinge criza care a avut cu siguranță urmări importante pentru lumea bizantină, dar și pentru întreaga Europă. În lupta împotriva împăraților iconoclaști, s-au consolidat autoritatea și autonomia doctrinară a Bisericii. Atât înainte cât și după iconoclasm, împăratul deținea o poziție supremă; el era socotit reprezentantul lui

Dumnezeu și protectorul Bisericii. Canoanele nu aveau putere de lege decât cu încuviințarea împăratului. El putea chiar să destituie un patriarh recalcitrant.

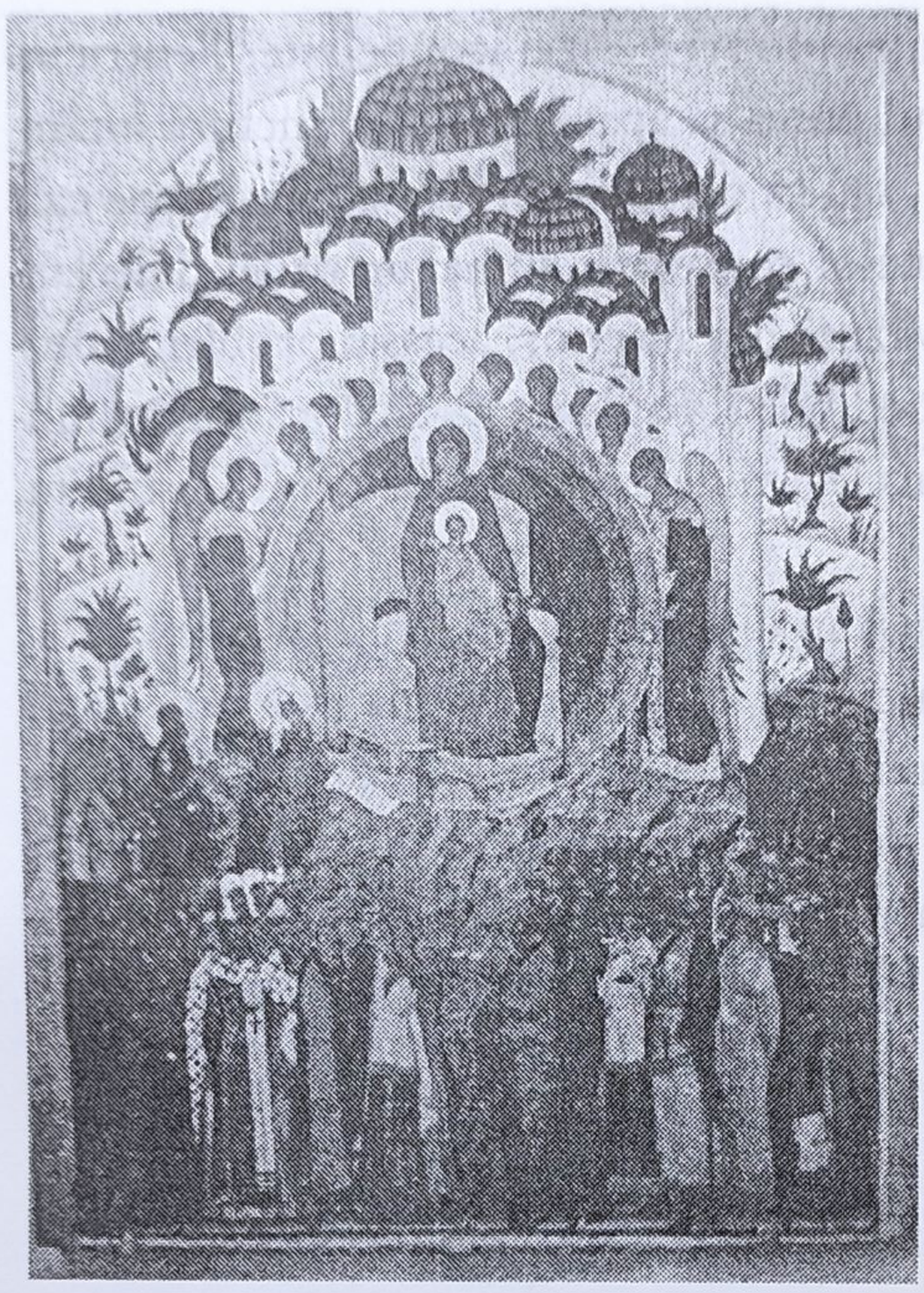
După iconoclasm, în pofida acestei întrepătrunderi între aspectul spiritual și cel temporal, între prerogativele Statului și puterea Bisericii a apărut o separare strictă. Autoritatea împăratului este acum limitată de legea divină și doctrina Ortodoxiei. Cele două puteri și-au găsit echilibrul în „*simfonia*" lor, care va aduce trupului și sufletului supușilor pace și bunăstare[35].

Iconoclasmul a avut de asemenea o serie întreagă de repercusiuni în ceea ce privește relațiile cu Roma. Luarea de poziție a papilor în sprijinul ortodocșilor a generat conflicte cu împărații iconoclaști. Comportamentul lor politic, disprețul bizantinilor față de Apusul creștin (dispreț căruia nici Apusul nu-i rămânea dator), precaritatea pozițiilor bizantine în Italia, i-au convins pe papi că nu-și mai puteau pune speranța în împărați. Ca atare, ei s-au întors către Franci. A rezultat o alianță între Ștefan I și Pepin (754), alianță care urma să ducă la încoronarea lui Carol cel Mare (800). Opinia istoricilor despre importanța acestor evenimente este împărțită. Deși iconoclasmul a constituit începutul unei noi fisuri între Apus și Răsărit, fisură care se va aprofunda și va contribui la separarea definitivă prin Marea Schismă din 1054, nimeni nu pune la îndoială că cele două Biserici, în numeroase privințe, erau încă sfere ale uneia și aceleiași lumi.

Mișcarea de reînnoire a monahismului a constituit o altă consecință a biruinței asupra iconoclasmului. Curajul și jertfele monahilor din decursul luptelor le-au adus multă considerație. Mai mult, Teodor, egumenul mănăstirii Studion din Constantinopol, a reformat și organizat în chip amănunțit viața călugărilor săi după învățăturile Sfântului Vasile cel Mare. Regulile stabilite de el au devenit un model pentru celelalte mănăstiri din întreg cuprinsul Răsăritului.

---

[35] Cf. culegerea de texte juridice de la sfârșitul secolului al IX-lea, *Ecloga Leonis et Constantini Epanogoge Basilli, Leonis și Alexandri*, partea a III-a, cap. VIII (ediție Carl-Eduard Zachariae von Lilienthal, Collectio Librarum juris graeco-romain ineditorum, Leipzig, 1852, p. 68).



„De tine se bucură".
Școala din Moscova,
începutul secolului al XVI-lea
(Galeria Tretiakov, Moscova)

Monahii au exercitat o influență notabilă, fiind animatorii unei reînnoiri liturgice. Prin adoptarea elementelor rituale din Ierusalim, liturghia bizantină își găsește forma sa definitivă, cea pe care a păstrat-o până în ziua de astăzi. Cărțile de slujbă (*Triod, Penticostar, Octoih*) au fost reînnoite și completate cu imnuri compuse de autorii timpului.

Această reînnoire liturgică a înflorit într-o reînnoire spirituală. Mănăstirile au dat Bisericii un mare număr de duhovnici. În orașe, ei au exercitat o considerabilă influență prin exemplul vieții lor și prin sprijinul moral acordat laicilor de toate condițiile sociale. În singurătate, rugăciunea lor contemplativă este un izvor de viață pentru întreaga Biserică. Europa răsăriteană se va întoarce mereu spre Muntele Athos pentru a se inspira de la acest izvor al reînnoirii.

În fine, victoria asupra iconoclasmului a avut o influență covârșitoare în domeniul artei sacre.

Cât despre iconoclasm, el a avut consecințe nefaste. Distrugerile sistematice nu numai că au șters de pe fața pământului neprețuite comori artistice, dar i-au lipsit și pe istorici de un mare număr de documente importante în cunoașterea mai aprofundată a epocii. Este adevărat că multe alte țări au profitat de exodul artiștilor: Italia, și mai ales Roma, datorează mult refugiaților din Bizanț.

Cum să punem în lumină miza ultimă a crizei iconoclaste? Pentru un privitor din afară, iconoclasmul putea să apară ca o conjunctură întâmplătoare a diferitelor conflicte, sau ca o reacție în lanț a crizelor pe cale să izbucnească. Problema icoanelor constituia numai un prilej al declanșării acestei explozii. Totuși, văzută din interior, această problemă dezvăluie o criză de proporții incredibile. Problema icoanelor rămâne fundamentală, fiindcă ea este strâns legată de esența însăși a creștinismului, de taina Întrupării.

În iconoclasm, problema pusă în discuție era tocmai Întruparea. Or, Întruparea este cea apărată în cultul icoanelor. Icoana este reflectarea Prototipului și fiecare icoană reflectă cele două naturi, divină și umană, unite în chip neamestecat în persoana lui Hristos. Acest principiu al unirii dumnezeiescului cu omenescul dirijează toate domeniile ce alcătuiesc viața Bisericii: doctrina sa, tainele sale, relațiile sale cu lumea, liturghia și arta sa.

CAPITOLUL 2

Elementele unei teologii a icoanei

Doctrina tradițională

Icoana se vrea a fi o imagine a nevăzutului și totodată prezența Nevăzutului. O astfel de afirmație are de ce să surprindă. Ea îl surprinde pe omul de astăzi poate încă și mai mult decât pe cel din trecut. Cum să înțelegi icoana în profunzime?

În primul rând, imaginea poate fi definită ca o simplă purtătoare de informație, chiar dacă imaginea sacră îmbracă, prin caracterul ei simbolic, o dimensiune transcendentă. Într-adevăr, imaginea figurează un personaj (sau un eveniment); ea aduce la lumină amintirea celui pe care-l înfățișează și devine prin aceasta o legătură între cel reprezentat și privitor. Toate acestea rămân însă de ordinul inteligibilului. Or, în ceea ce privește icoana, acest ordin este depășit. Inteligibilul nu este decât aspectul exterior al icoanei, în timp ce esența sa constă în a fi locul prezenței. Diferită de realitatea subiectului, această prezență este totuși ireductibilă la o simplă amintire. Dar cum se poate justifica teologic o icoană ca locul unei prezențe?

Căutând un răspuns la această întrebare vom ajunge să înțelegem ce anume distinge icoana de celelalte imagini, locul ei în tradiție și rolul său în viața liturgică, așa cum au fost stabilite ele în decursul istoriei.

Am evocat anterior istoria icoanei până la criza iconoclastă și biruința finală a Ortodoxiei. Ne vom limita acum la argumentele teologice care au generat discuția și conflictul. Este vorba într-adevăr de o dezbatere teologică, pentru că departe de a fi o problemă secundară sau de pietate, iconoclasmul a constituit o recapitulare a tuturor ereziilor precedente. El ataca însăși inima credinței: sensul Întrupării. Dacă lupta între iconoclaști și iconoduli a fost dusă până la martiraj, înseamnă că apărând sau condamnând cultul icoanelor, însăși credința creștină era cea apărată sau renegată[1].

Argumentele iconoclaste

După concepția iconoclastă, reprezentarea omului-Dumnezeu nu este cu putință. „Pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată“ (I Ioan 4, 12). Și pentru a întări respingerea icoanei, iconoclaștii aduceau ca argument interdicția din Vechiul Testament de a se face o reprezentare a lui Dumnezeu, fiindcă un asemenea chip nu putea fi decât un idol (pl. 4).

Totuși, plecând chiar de la acest argument se dezvoltă apărarea icoanei: Sfântul Gherman, patriarhul Constantinopolului, și Sfântul Ioan Damaschin au arătat că prin Întrupare, această interdicție a fost abolită și că relațiile între Creator și creaturile sale au fost radical schimbate: „Odinioară Dumnezeu Cel fără trup și fără formă nu era în nici un fel reprezentabil. Dar astăzi, când Dumnezeu s-a arătat în trup și a trăit printre oameni, eu înfățișez ceea ce se vede în Dumnezeu. Eu nu venerez materia, ci Îl venerez pe Creatorul materiei, care pentru mine S-a făcut trup, și-a asumat viața în materie și prin mijlocirea materiei a făcut cu putință mântuirea mea“[2].

---

[1] Vladimir Soloviev, *La Grande Controverse et la politique chrétienne (Orient et Occident)*, Aubier-Montaigne, Paris, 1953, pp. 72-73.

[2] *Contra imaginum calumniatores libri tres*, P.G. 94, col. 1245.

Astfel, chiar de la începutul dezbaterii, problema hristologică domină controversele asupra icoanelor. Sinodul iconoclast din 754 răspunde argumentelor lui Ioan Damaschin pornind chiar de la problema hristologică. Cu toată tendința lor monofizită, nu se punea în discuție ca iconoclaștii să renunțe la doctrina primelor sinoade. Din contră, ei s-au îngrijit să-i pună pe ortodocși în fața următoarei dileme: dacă se afirmă că icoana lui Hristos reprezintă natura sa omenească separată de cea dumnezeiască, se cade în nestorianism. Dacă, dimpotrivă, se afirmă că icoana Îl înfățișează pe Hristos în plenitudinea dumnezeirii sale și nu în cea a omenității Sale, se presupune că dumnezeirea poate fi reprezentată – ceea ce nu este cu putință – sau că natura umană este amestecată cu dumnezeirea – și atunci se mărturisește monofizismul. În felul acesta, argumentarea iconoclaștilor dorea să rămână fidelă definiției date de Sinodul de la Calcedon care a afirmat că în Hristos cele două naturi sunt unite în același timp „fără amestecare“ și „fără despărțire“. Această definiție exprimată în termeni negativi, apofatici, în termenii tainei, nu era, după ei, compatibilă cu o reprezentare materială a lui Hristos, căci icoana este o viziune pozitivă a Cuvântului întrupat și, după ei, ea ar conduce în mod firesc fie la amestecarea, fie la despărțirea firilor.

Iconoclaștii se considerau deci apărătorii purității dogmelor hristologice. În realitate, ei ignorau cu desăvârșire afirmația Sinodului de la Calcedon (împrumutată din „Tomul“ lui Leon*), afirmație potrivit căreia fiecare natură întâlnește cealaltă natură într-un unic ipostas, păstrând propriul său mod de a fi. În fond, hristologia iconoclastă nu acceptă unirea ipostatică în sensul tradiției, căci, după ea, natura dumnezeiască este aceea care-și asumă natura omenească: ea devine „subiect“ asumant. În felul acesta este pusă sub semnul întrebării distincția reală între cele două naturi, iar specificul uman desființat. Este vorba, pe scurt, de o reapariție a tendinței monofizite.

După sinodul iconoclast din 754, dezbaterea se concentrează asupra problemei icoanei și a prototipului[3]. Iconoclaștii au propus Euharistia ca

---

* „Tomul“ papei Leon I către Flavian, patriarhul Constantinopolului (*n. red.*).

[3] John Meyendorff, *op. cit.*, pp. 248-259.

fiind singura și adevărata „imagine“ a Cuvântului întrupat. Pentru a fi identică modelului divin, imaginea trebuia să fie „consubstanțială“ cu prototipul divin. O imagine pictată a lui Dumnezeu devine prin urmare un idol, fiindcă ea pretinde „să fie Dumnezeu“. Ortodocșii puteau răspunde cu ușurință că, după tradiție, icoana nu presupune identificarea cu modelul său divin. Singura identificare a imaginii cu prototipul său se realizează în sânul Treimii, unde Fiul și Sfântul Duh sunt „imagini“ consubstanțiale cu Tatăl. Celelalte reprezentări materiale implică, din contră, o diferență esențială, ele nu constituie decât o palidă reflectare. Cât despre Euharistie, ortodocșii susțin că nu este o „imagine“, ci chiar realitate, adevărul însuși[4].

Cultul ortodox al icoanei

Această concepție asupra icoanei impune de asemenea o importantă distincție asupra formelor cultului icoanelor, distincție pe care o regăsim în scrierile lui Ioan Damaschin și mai cu seamă la Teodor Studitul. Mai târziu, ea a intrat în definiția celui de al II-lea Sinod de la Niceea din 787[5]. Adorația în sensul strict de *latreia*, *latreiotiké proskynésis* este rezervată numai lui Dumnezeu. Unor icoane, precum cele ale Sfintei Fecioare și ale sfinților, nu li se poate acorda decât cultul „venerației relative“ (*proskynesis schetikê*) sau „cinstirii“ (*timétiké proskynésis*). Această venerație nu se adresează niciodată icoanei în sine, ci, prin mijlocirea imaginii, se adresează celui înfățișat în ea, fiindcă, prin esența sa, icoana constituie o realitate relativă, ea este întotdeauna icoana cuiva. Atunci când cultul este închinat icoanei lui Hristos, această cinstire devine adorație, fiindcă Cel reprezentat este însuși Cuvâtul Întrupat[6]. Această distincție este importantă pentru cultul imaginilor fiindcă subliniază diferența esențială între realitatea icoanei și prototipul său, Cuvântul Întrupat și, prin El,

[4] Cf. *Contra imaginum calumniatores libri tres*, P.G. 94, Col. 1240-1244; 1337-1348.

[5] Gian-Domenico Mansi, *op. cit.*, t. 13, col. 377.

[6] Cf. John Meyendorff, *op. cit.*, p. 251: „Sfântul Toma d'Aquino însuși admitea o «adorare relativă» *(latria)* a imaginilor, ceea ce a provocat acuzații de idolatrie la adresa Bisericii latine la Sinodul de la Sfânta Sofia din 1450 și mai târziu prin reformați“.

sfinții care participă la slava Sa. În plus, ea apără icoana împotriva acuzației de idolatrie, căutând să o protejeze de abuzurile care o amenință în toate epocile.

Prototipul și ipostasul

Ortodocșii mai erau confruntați și cu problema prototipului însuși. După iconoclaști, umanitatea lui Hristos era „indescriptibilă", la fel ca și dumnezeirea, fiindcă Cuvântul și-ar fi asumat „omul în general" (*katholou anthrôpos*), noul Adam. Dacă ortodocșii sunt de acord cu iconoclaștii asupra imposibilității de a reprezenta pe însuși Dumnezeu, ei resping însă această concepție iconoclastă asupra omenității lui Hristos, căci ea repune în discuție dogma unirii ipostatice. Cei doi teologi care răspund la această problemă, fiecare în chip diferit, sunt Sfântul Nichifor, patriarhul Constantinopolului și Sfântul Teodor Studitul. Nichifor, bun logician, distinge mai întâi circumscrierea și asemănarea. Astfel, el arată că termenul „circumscriere" (*perigrafê*) nu poate fi un element constitutiv al reprezentării. Un lucru poate fi circumscris după loc, timp, înfățișare și chiar după conținut. El este deci de ordin noțional. Domeniul imaginii este, din contră, asemănarea vizibilă cu prototipul său. În felul acesta Nichifor dezvoltă o concepție extrem de realistă asupra picturii, pentru a pune întrebarea dacă Hristos are o înfățișare văzută pe care s-o putem reprezenta, întrebare care a primit încă de mult un răspuns afirmativ. După relatările evanghelice, Nichifor arată că trupul lui Hristos a avut aceeași înfățișare chiar și după Înviere.

Argumentul lui Teodor Studitul este centrat pe următorul paradox: „Nevăzutul s-a făcut văzut"[7]. Aceasta înseamnă că Cuvântul nevăzut, născut din Cel Nevăzut, a apărut înaintea ochilor noștri și că noi am văzut însăși persoana Cuvântului, ipostasul Său[8]. În felul acesta icoana lui

[7] *Antirretici tres adversus Iconomachos*, I, P.G. 99, col. 332.

[8] Christoph von Schöenborn, *L'Icône du Christ*, Éditions universitaires, Fribourg-en-Suisse, 1976, p. 218.

Hristos nu reprezintă numai natura sa, ci și ipostasul Său. „Într-adevăr, cum s-ar putea zugrăvi imaginea unei naturi care nu a fost văzută într-un ipostas? Petru, de exemplu, este reprezentat ca o ființă rațională, muritoare, înzestrată cu inteligență și putere de înțelegere: dar aceasta nu-l definește numai pe Petru, ci și pe Pavel, pe Ioan și pe toți cei care aparțin aceleiași specii. Noi îi zugrăvim însă ca posedând în afara descrierii comune, anumite însușiri (...) care îi deosebesc de ceilalți indivizi din aceeași specie“[9]. În același fel Cuvântul, făcându-se trup, Și-a asumat natura omenească și, cum ea nu subzistă decât în persoane, El nu a devenit omul în genere, ci un anume om, o anume persoană istorică, Iisus din Nazaret. Și fiindcă particularitățile sunt proprii persoanei, iar nu naturii, Teodor poate adeveri că trăsăturile chipului lui Iisus sunt trăsăturile persoanei dumnezeiești. Astfel a fost atins punctul central al doctrinei iconoclaste. Până atunci, teologii au ocolit problema ca pe un lucru primejdios, Teodor fiind primul care a confirmat paradoxul Întrupării: „Ipostasul lui Hristos este circumscris nu după dumnezeirea pe care nimeni nu a văzut-o vreodată, ci după omenitatea care este contemplată în el (ipostas) într-o manieră individuală, *en atomô*“[10].

Într-adevăr putem spune că icoana circumscrie Cuvântul lui Dumnezeu, fiindcă însuși Cuvântul s-a circumscris devenind om[11].

În această perspectivă asupra ipostasului, deosebirea pe care o face Nichifor între circumscriere și asemănare a devenit inoperantă. Dacă pentru Nichifor circumscrierea este o calitate inerentă întregii naturi, pentru Teodor ea este un ansamblu de trăsături caracteristice care disting o persoană de alta. Cu siguranță că aceste trăsături sunt luate din natură, însă ele devin expresia individualității inconfundabile ale unei persoane. E de la sine înțeles că cel care pictează, totodată circumscrie: el nu circumscrie însă natura, ci persoana reprezentată.

---

[9] *Antirrheticus III*, P.G. 99, col. 405.

[10] *Ibidem*, col. 420.

[11] Pe icoanele lui Hristos, literele înscrise pe nimbul cruciger „o ôn“ „cel ce este“, indică persoana Cuvântului întrupat.

Prototipul și prezența

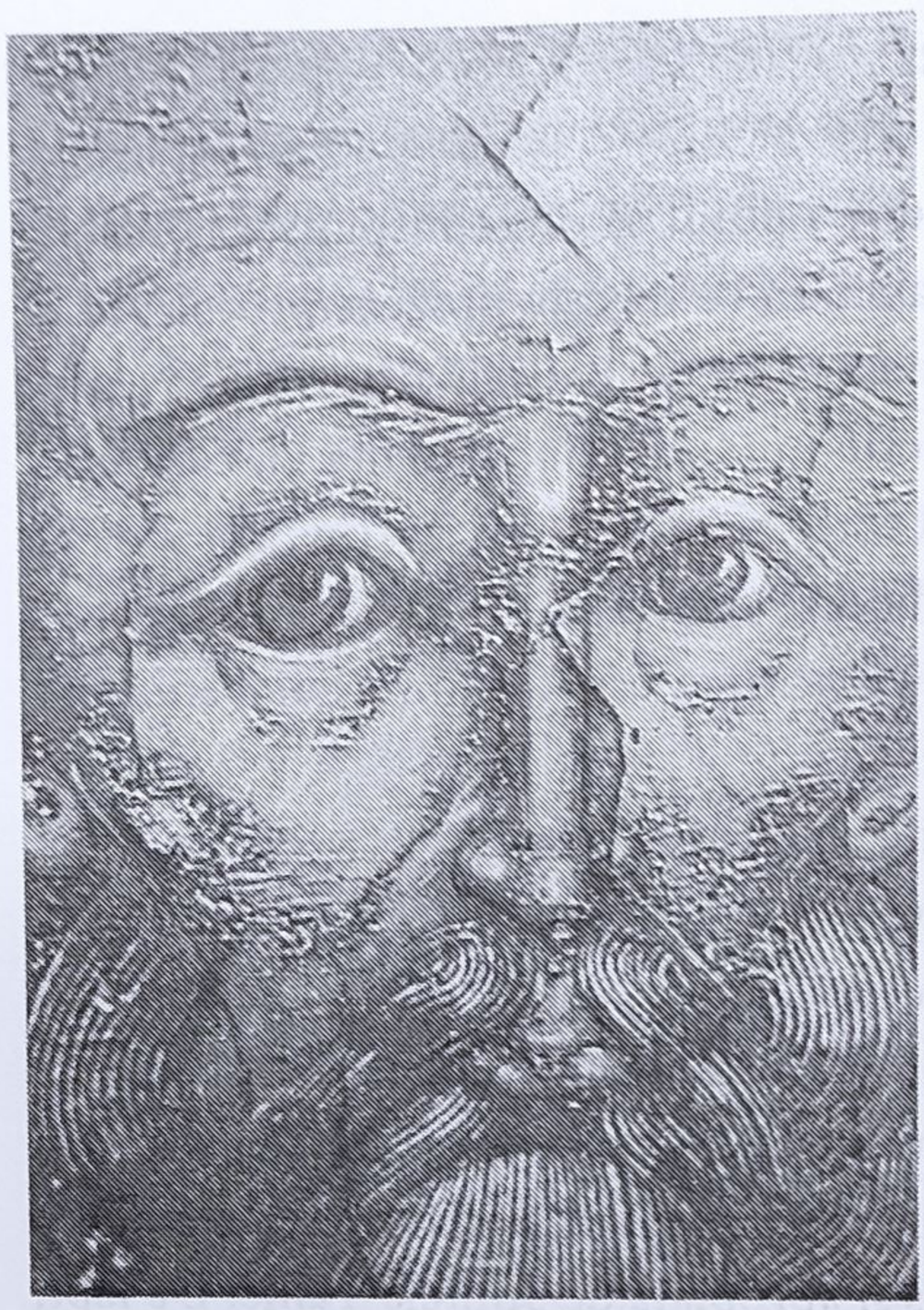
Plecând de la aceste date Teodor a putut să ofere răspunsul la ultima întrebare, care atinge esența icoanei: în ce fel este prezent prototipul în icoană? Fără să se teamă de un emanatism de tendință platonică, Teodor poate să afirme: „prototipul nu este în icoană după esența sa, căci altfel icoana ar fi ea însăși numită prototip și prototipul ar fi numit icoană: ceea ce nu este acceptabil, căci fiecare natură (cea a modelului și cea a icoanei) are propria sa definiție; prototipul este deci în icoană conform asemănării ei cu ipostasul“[12].

El merge chiar până la a susține că Hristos și icoana au același ipostas. În felul acesta, concepția Sfântului Teodor pare să difere de cea a Sfântului Ioan Damaschin. Acesta din urmă afirma că icoana este „plină de putere și de har“. Această expresie, nu lipsită de ambiguități și de riscul fetișizării, exprimă de o manieră metaforică faptul că trupul lui Hristos comunică sfințenia Sa celorlalte materii. Icoana ar deveni astfel o entitate participativă la trupul lui Hristos și apropiată de Sfintele Taine. De fapt, unii fanatici ai icoanelor, le considerau chiar superioare Sfintelor Taine, mergând până la a adăuga fragmente din icoane în sfintele daruri! Bineînțeles că această practică a fost condamnată de către Biserica ortodoxă.

Elementul determinant al Sfântului Teodor este dimpotrivă personalismul teologiei patristice. Aceasta nu poate accepta o energie ca mod de prezență, fiindcă o energie, conform poziției ortodoxe, constituie întotdeauna o energie care ține de natură; o energie dumnezeiască sfințește deci icoana într-un mod natural, ceea ce ar însemna ca o icoană distrusă să conțină o prezență. Dar Sfântul Teodor, ca și Sfântul Gherman mai înainte, nu ezita să ardă o asemenea icoană ca pe un lemn devenit nefolositor[13]. Nu există deci prezența unei energii, ci prezența ipostasului exprimată prin trăsăturile caracteristice prototipului.

Pentru a descrie acest fel de prezență, Sfântul Teodor recurge la imaginea sigiliului și la amprenta lăsată de el: „Să luăm de exemplu un inel

[12] *Antirrheticus III*, P.G. 99, col. 420.
[13] *Antirrheticus I*, P.G. 99, col. 344.



Sfântul Ioan.
Icoană rusească, sec. XVIII
(colecție particulară)

pe care este gravat chipul împăratului; să-l imprimăm în ceară, smoală sau argilă, și vom vedea că pecetea va rămâne aceeași în fiecare dintre materialele atât de diferite între ele. Pecetea n-ar rămâne aceeași în diferitele materii, dacă s-ar amesteca într-un anume fel cu ele. Însă ea este, de fapt, separată de ele și rămâne în inel. La fel se întâmplă și cu asemănarea lui Hristos; chiar gravată pe un oarecare material, ea nu se amestecă cu materialul în care este exprimată, rămânând în ipostasul lui Hristos, căruia îi aparține la modul propriu“[14].

Fără a neșocoti materia, Sfântul Teodor pune accent pe felul în care este reprezentat ipostasul în icoană. Icoana nu aparține ordinii sacramentale. Materia tainelor primește puterea sa sfințitoare prin har (apa sfințită la botez prin puterea Duhului Sfânt). Icoana nu ne face să participăm substanțial la Hristos ca pâinea euharistică care *este* trupul lui Hristos. Ea ne face să participăm prin relația sa cu ipostasul lui Hristos, iar această participare este de ordin intențional. În felul acesta, ea trebuie să fie recunoacută ca icoană a unei anume persoane al cărei nume urmează să îl poarte. Ea este comuniune intențională cu persoana reprezentată.

O dată cu Sfântul Teodor Studitul, teologia icoanei și-a atins culmile. Pare surprinzător că a fost nevoie de mai mult de un secol pentru elaborarea unei teologii care să poată da un răspuns mulțumitor iconoclasmului.

---

[14] *Epistulae*, P.G. 99, col. 504-505.

Respingerea finală a iconoclasmului

Dar și în doctrina iconoclaștilor intervine o evoluție. În timpul primei perioade, ortodocșii se confruntau cu o teologie iconoclastă rudimentară. Aceasta se schimbă o dată cu opera teologică a împăratului Constantin al V-lea Copronimul și sinodul din 754. La această epocă, ortodocșii se mulțumeau să repete argumentele Sfântului Ioan Damaschin. Nu se găsesc nicăieri mărturii despre încercări de a răspunde la argumentele împăratului. Motivul îl constituie, fără îndoială, violența persecuțiilor. O altă cauză este însă faptul că în afara lumii bizantine nu se cunoșteau decât texte religioase redactate sub influența scrierilor lui Ioan Damaschin. Astfel cei doi adversari s-au situat la nivele diferite. Actele Sinodului al II-lea de la Niceea (787) reflectă această situație. Mai târziu însă, după moartea lui Teodor (826), atunci când ortodoxia triumfă definitiv (843), tocmai aceste acte au fost reconfirmate în chip solemn, fiindcă timpul nu permitea atunci o pregătire teologică aprofundată precum cea de la Niceea. Să urmărim însă textul declarației finale, *oros*-ul:

„Noi hotărâm că (...), asemenea reprezentărilor cinstitei și de viață dătătoarei Cruci, tot astfel și cinstitele și sfintele icoane, fie ele pictate, fie lucrate în mozaic, sau în indiferent ce alte materiale, trebuie să fie așezate în sfintele biserici ale lui Dumnezeu, pe sfintele obiecte și veșminte, pe ziduri și tablouri, în case și pe drumuri, atât icoanele Domnului Dumnezeului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos, cât și cele ale Preacuratei Stăpânei noastre Maica lui Dumnezeu, ale sfinților îngeri, ale tuturor sfinților și drepților.

Într-adevăr, cu cât vor privi mai des aceste reprezentări, cu atât cei care le contemplă vor fi ajutați să-și aducă aminte de modelele originale, să se îndrepte către ele, să le mărturisească, sărutându-le, o venerare („proskynésis“, adoratio) *respectuoasă, fără să fie o adorare* („latreia“, latria) *reală, care potrivit credinței noastre, se cuvine numai lui Dumnezeu. Și, asemenea reprezentării cinstitei și de viață dătătoarei Cruci, Sfintele Evanghelii și celelalte obiecte și monumente sfinte vor fi cinstite cu tămâie și lumânări după cuviinciosul obicei din bătrâni. Fiindcă venerarea acordată unei*

imagini urcă la modelul original (Sfântul Vasile cel Mare în De Spiritu Santo). *Cei ce venerează o icoană venerează în ea realitatea care este reprezentată (...). Pentru cei ce cutează a gândi și a propovădui în alt mod, sau pentru cei ce nesocotesc tradițiile bisericești urmându-i pe blestemații de eretici; ori pentru cei care-și imaginează înnoiri; sau se leapădă de vreun lucru consacrat Bisericii, fie de Evanghelii, fie de reprezentarea crucii, fie de o icoană oarecare, fie de sfintele moaște ale unui martir; ori pentru cei care gândesc, prin căi întortocheate și rău voitoare, să răstoarne tradițiile legitime ale Bisericii catolice** sau dau o întrebuințare profană vaselor sfinte sau sfintelor mănăstiri, noi hotărâm ca în caz că sunt episcopi sau clerici, să fie destituiți, iar dacă sunt călugări sau laici, să li se interzică împărtășania"*[15].

Ceea ce este surprinzător în acest document sinodal, care exprimă credința Bisericii (chiar dacă nu aduce o definiție dogmatică potrivit legii)[16], este faptul că nu constituie decât o palidă reflectare a teologiei icoanei. Mai întâi, e vorba despre cultul icoanelor. Se recomandă ca reprezentările, indiferent de materialele și tehnica în care sunt executate, să fie așezate pretutindeni unde trăiesc credincioși. Apoi documentul prezintă rațiunile practicării acestui cult: icoana este obiect al contemplării pentru credincioși. Privind imaginile, ei capătă învățăturile eroilor credinței, fiind astfel atrași de ele (pl. 9). Expresia acestei atitudini este cinstirea icoanelor, total diferită de adorare, care se cuvine numai lui Dumnezeu. Cinstirea icoanei nu se mărginește la reprezenterea pictată, ci tinde, prin ea, către modelul său care există într-o altă realitate, cea a lui Dumnezeu.

Ultimul paragraf enumeră actele comise împotriva demnității icoanelor și enunță pedepse canonice la adresa celor care nesocotesc aceste hotărâri. Și în acest document, ca și în documentul celui de al patrulea Sinod din Constantinopol[17], care în 870 a confirmat încă o dată doctrina asupra icoanelor stabilită la Niceea, primul loc este oferit Sfintei

---

* Universală (*n. trad.*).

[15] Gervais Dumeige, *La Foi catholique*, L'Orante, Paris, 1969, pp. 319-320, citându-l pe Sfântul Vasile cel Mare, P.G. 32, col. 149.

[16] Serge Bulgakov, *Ikona i ikonopocitanie*, YMCA, Paris, 1931, p. 610.

[17] Gervais Dumeige, *op. cit.*, pp. 320-321.

Cruci, simbolul patimilor și al mântuirii noastre, urmează Evanghelia, prezența Cuvântului viu al lui Dumnezeu în Biserică și numai după aceea vin icoanele.

Astfel se prezintă doctrina Bisericii privitoare la reprezentările sfinte. Desigur, comorile doctrinare dezvoltate de marii teologi bizantini nu și-au găsit toate locul în aceste definiții, deseori în același timp disciplinare și dogmatice, cum se obișnuiește în împrejurări polemice și de criză. Totuși, Biserica, în înțelepciunea sa, a lăsat posibilitatea ca aceste comori să fie aprofundate pentru a formula într-un chip mai desăvârșit teologia icoanei. Aceste căutări și strădanii în vederea actualizării doctrinei tradiționale vor fi rodnice dacă vor fi făcute sub călăuzirea Duhului Sfânt, cu fidelitatea cuvenită față de litera și duhul acestor adevăruri dogmatice câștigate de Biserică cu prețul unor mari suferințe; martiriul multora dintre copiii săi și dificilul discernământ teologic al sfinților învățători și Părinți ai Bisericii.

CAPITOLUL 3

Limbajul bizantin

Îndelungata luptă pentru apărarea imaginii sacre ne-a antrenat într-o prezentare în mod inevitabil polemică și într-o polemică de ordin teologic. Trebuie să completăm acest tablou, să-l corectăm printr-o considerație mai statică, însă în același timp mai pașnică: aceea care ne îngăduie să pătrundem în structurile societății bizantine. Într-adevăr, chiar dacă icoana este o realitate ale cărei origini sunt teologice, ea rămâne condiționată de lumea și de societatea în care s-a născut. Ca urmare, a înțelege care este viziunea asupra lumii proprie acestei societăți, a inventaria formele literare pe care ea le-a ales pentru a se exprima, înseamnă tocmai situarea icoanei în lumea căreia îi aparține.

Societatea bizantină

Aceste premize ne aduc la chestiunea principală: cea a formei bizantine. Care este caracterul său specific și cum se exprimă în arta figurativă și, în particular, în icoană, forțele istorice ale lumii bizantine, con-

cepțiile ei filozofice și teologice? Să examinăm mai întâi societatea bizantină care a dezvoltat această artă, iar apoi concepțiile religioase și filozofice care se exprimă prin iconografie.

Când Constantin cel Mare întemeia în 330 noua capitală a imperiului său, nu putea să prevadă amploarea reușitei care, două secole mai târziu, urma să facă din Bizanț cel mai important centru cultural al Europei pentru o perioadă de un mileniu. În acest oraș privilegiat prin rolul său politic și economic, s-au întâlnit culturile din Apus și din Răsărit, contribuind astfel la întemeierea unei noi culturi născute dintr-un elenism în declin, dar și dintr-o cultură romană și dintr-o viziune creștină asupra lumii. Iar ceea ce este surprinzător în acest proces este faptul că Bizanțul a asimilat aceste elemente cât se poate de diverse pentru a reînnoi limbajul artistic al Antichității și a-l așeza pe baze noi.

Răsăritul creștin a jucat un rol decisiv în această transformare. Rezultatul a fost o cultură de o rară unitate organică, cu un caracter chiar monolitic. Caracteristică culturii bizantine este dezvoltarea ei continuă, fără întreruperi, cu reveniri periodice la izvoarele ei elenistice. Permanența acestei lungi evoluții este legată în mare măsură de capitală, Constantinopol, de viața sa socială și religioasă.

Aristocrația

Societatea acestui oraș era dominată de o aristocrație formată din proprietari de pământ și aristocrația de la curte, de înalții slujbași ai administrației și de cler.

Proprietarii bogați jucau un rol hotărâtor în cadrul imperiului. Grație averilor lor fabuloase, importanța și puterea lor creșteau continuu. De asemenea, din secolul al XI-lea, această aristocrație ocupa posturile cheie din administrație și armată și forma o veritabilă oligarhie, în stare să-i destituie până și pe împărații înșiși.

Ca nobili din naștere, ei erau atașați de vechile tradiții, considerându-se cu mândrie drept urmași ai imperiului roman și disprețuind celelalte popoare pe care le socoteau barbare. Deprinși cu ceremoniile ce aveau loc în Sfânta Sofia și cu sărbătorile de la curte, ei se mișcau într-o

lume caracterizată prin opulență, inteligență, dezinvoltură în cuvânt, inițiativă, dar și prin curaj și frumusețe fizică. Tocmai în această societate cultivată cultul martirilor a luat o formă specială: bogata decorare a armurilor lor și rafinamentul veșmintelor lor din cadrul frescelor și icoanelor arată că ei sunt nu numai marii eroi ai credinței, ci și artizanii acestei culturi (pl. 7).

O altă clasă importantă a societății constantinopolitane o reprezentau înalții funcționari. Oameni de o remarcabilă cultură, capabili să exprime toate nuanțele gândirii lor și formați în spiritul retoricii antice, ei alcătuiau cadrele celebrei diplomații bizantine. Însă în rândurile lor se găseau și savanți, scriitori care elaborau concepția asupra puterii imperiale și participau chiar și la dezbaterile teologice.

Biserica

Înaltul cler se găsea, la rându-i, apropiat de această categorie ilustră. Adesea ieșiți din rândurile celor de la curte și proveniți din elita intelectuală a acestei epoci, membrii săi se bucurau de aceleași calități ca și mediul dominant. Mulțumită acestor prelați, Biserica din Constantinopol deținea o organizare de o mare eficacitate care se întindea până la provinciile cele mai îndepărtate. De nenumărate ori, Biserica reușea să-și pună în valoare propriile interese, chiar și împotriva celor ale împăratului.

Printre acești prelați erau cei care, asemenea multor ierarhi, străluceau prin viața lor de rugăciune și nevoință. Bogăția și adâncimea cugetării lor i-au făcut să ajungă vestiți până dincolo de marginile Imperiului. Mulți dintre cei care sunt cinstiți ca Părinți ai Bisericii universale au deținut o funcție în Constantinopol. Statura lor duhovnicească se reflectă în frescele absidelor pe care le admirăm în bisericile din Grecia, Serbia, Bulgaria, România și Rusia. Îmbrăcați în veșminte liturgice exprimând slava și patimile Domnului prin crucile negre de pe fondul alb al felonului (*polystavrion*), ei rămân până astăzi martorii tainelor lui Dumnezeu Cel Întrupat (pl. 8).

Numeroase fiind, mănăstirile capitalei nu erau numai locașuri de rugăciune și nevoință, ci și centre ale culturii și științei. Cum ne-o arată cea

Sfântul Dimitrie. Școala din Iaroslavl, sec. XIII (Galeria Tretiakov, Moscova)

mai renumită dintre ele, Mănăstirea Studion, ele au reprezentat surse ale opoziției sau, dacă preferăm, ale reformei. În decursul perioadei iconoclaste, ele au fost centre de rezistență în fața ereziei și, pentru a apăra cultul icoanelor, sute de monahi și-au jertfit viețile.

Alte mișcări, precum isihasmul, și-au avut originea în mănăstiri. Însă ar fi incorect să se imagineze că acestea nu erau decât locuri de o înaltă erudiție cu biblioteci importante, fără legătură cu viața. Monahii aparțineau tuturor claselor sociale: cei mai simpli stăteau alături de descendenții marilor familii. De asemenea, ei proveneau din toate regiunile Imperiului, fapt care îi făcea permeabili la noile idei, chiar dacă ele nu erau întotdeauna conforme doctrinei oficiale. Totuși, aceste mănăstiri au format mai ales mai duhovnici, numeroși episcopi și patriarhi.

Datorită noilor ctitorii, ei au strălucit până la hotarele Orientului creștin. Acești călugări, așa cum îi aflăm pe zidurile Bisericilor și în icoane, reflectă o viață guvernată de o asceză necondiționată, de o concentrare lăuntrică care tinde deja, încă de pe pământ, spre lumina necreată a lui Dumnezeu. Și tocmai aceste chipuri, purificate prin post și privegheri sunt cele pe care le contemplăm în rupestrele din Cipru sau din nordul Rusiei.

Împăratul

În vârful ierarhiei bizantine se găsea împăratul. Grație organizării centralizate a imperiului și veniturilor sale, el dispunea de bogății fără limite. Acesta este tocmai sensul răspunsului dat de curte lui Otto I care, în 968, amenința Bizanțul cu represalii: „Cu aurul care este în mâinile noastre, vom ridica toate popoarele pământului împotriva voastră. Vă vom zdrobi ca pe un vas de lut ...“. Iar sultanul din Iconium, copleșit de uimire înaintea comorilor palatului, afirma că el i-ar fi supus deja pe toți adversarii, dacă ar fi avut în stăpânire atâtea bogății. Descrierile palatului și ceremonialului de la curte ne dau o idee despre puterea împăratului bizantin.

Această putere economică era bazată pe concepția religioasă asupra Statului. Unitatea organică dintre puterea laică și cea religioasă, „simfonia“ lor – după terminologia tradițională bizantină – constituie caracterul original al Statului bizantin. Unitatea organică a celor două puteri sacralizate a fost dusă mai departe decât în orice altă țară a Europei. În pofida criticilor de la curte, revoltelor și chiar asasinatelor, împăratul era și rămânea un personaj sacru.

Bizanțul era privit drept o imagine a împărăției cerurilor pe pământ. Nichephoros Blemmydes[1] îl înțelege ca un trup organic al cărui cap este reprezentat de împărat și patriarh. Cu toate acestea, granițele dintre reprezentanții celor două puteri nu erau foarte strict delimitate. Autoritatea împăratului în treburile Statului nu era nelimitată.

În procesiunile solemne pe care le conducea la Sfânta Sofia, el apărea înaintea poporului într-un fast copleșitor, ca un rege-preot. Era aclamat ca „egal cu Apostolii“, ca un al doilea David. Iar, într-un răspuns către papa Grigorie I, Leon al II-lea Isaurianul scrie: „Eu sunt preot și rege“.

Această situație nu era scutită de ambiguități. În domeniul liturgic, împăratul rămânea un credincios supus Bisericii și patriarhului. Deși avea dreptul de a intra în altar, el nu putea să atingă sfânta masă, asemenea clerului, și primea împărtășania în urma diaconilor; era totuși socotit

[1] P.G. 142, col. 648-674.

ca primul între credincioșii Bisericii. Privirea sa trebuia să fie neîncetat îndreptată către Dumnezeu, fiind ales de El pentru ca poporul să poată vieții în pace. Iar poporul, la rându-i, trebuia să i se supună, căci împăratul nu făcea decât să împlinească voința lui Dumnezeu. Astfel trebuie să înțelegem obiceiul bizantin de a așeza o icoană pe carul triumfal condus de împărat în urma repurtării unei biruințe. Acest gest întruchipează convingerea care însuflețea această civilizație: în toate se împlinește voia lui Dumnezeu al cărui instrument este împăratul (pl. 6).

Fastul acestei prestigioase lumi din Constantinopol și-a aflat exprimarea în arta imperială. Atașată tradiției romane, însă suferind influența curentelor orientale, arta bizantină a reînnoit prin simbolistica creștină formulele învechite și păgâne ale artei clasice. Imaginea „basileului" indică această evoluție. Triumfătorul care își afirma puterea peste oameni se transformă, îndeosebi după iconoclasm, într-un suveran ale cărui trăsături caracteristice sunt ortodoxia și evlavia. Întreaga artă imperială este ieșită din palat urmând să-și exercite influența asupra tuturor formelor de artă religioasă.

„Artiștii însărcinați cu reprezentarea subiectelor creștine s-au lăsat inspirați de modelele furnizate de arta palatului. Acesta a fost îndeosebi cazul artiștilor din primele veacuri ale creștinismului care, stimulați de punctele de vedere ale unor anumiți teologi și ținând cont de înrudirea temelor simbolice, au întrebuințat adeseori imagini familiare din arta imperială pentru a crea, după modelul lor, o serie de compoziții simbolice ale lui Hristos Împărat al Universului și biruitor asupra morții"[2].

Astfel reprezentările Pantocratorului din cupolele bizantine poartă amprenta acestui mediu cultural, însă elementul religios va fi din ce în ce mai determinant pentru evoluția sa.

Dacă Hristos de la Dafni apare ca suveranul ce-și afirmă puterea asupra universului, arta secolelor următoare va fi preocupată să-i confere un aspect mai spiritual, mai evanghelic, pentru a ajunge la Mântuitorul lui Rubliov, cel care îi invită pe oameni să creadă în bunătatea Sa, în milostivirea Sa. Dar influența artei imperiale nu se mărginește la repre-

[2] André Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, p. 266.

zentarea lui Hristos. În studiul său magistral, André Grabar a prezentat și alte elemente ale ceremonialului de la curte care se reflectă în temele marilor sărbători. Geniul bizantin le-a asimilat pentru a le conferi o semnificație teologică.

Viziunea religioasă

Cu toate acestea, a considera arta bizantină numai ca pe o reflectare a civilizației și formelor sale sociologice și politice, ar însemna să trecem sub tăcere izvoarele sale profunde, spiritualitatea sa, viziunea sa filozofică și religioasă asupra lumii. Dacă această civilizație născută în Bizanț a servit drept model Statelor apărute în Europa răsăriteană, până în Rusia, a fost posibil tocmai pentru că civilizația bizantină era în primul rând moștenitoarea ideilor religioase ale Ortodoxiei.

Desigur, ca și Biserica Occidentului, Biserica bizantină este întemeiată pe tradiția biblică, pe doctrina primelor sinoade și teologia Părinților greci. Cu toate acestea, începând cu secolul al V-lea, ea ajunge să difere mult de alte patriarhate și Biserici locale.

Mai întâi, în ciuda conflictelor reale, ea este înțeleasă ca Biserica Imperiului care este împărăția lui Dumnezeu pe pământ. În același timp, ea trebuie să fi resimțit ca pe o trădare efortul Bisericii romane de a-și apăra drepturile divine la succesiunea apostolică de la Sfântul Apostol Petru. A intra în deosebirile dogmatice și a cerceta repercursiunile lor asupra artei ne-ar antrena mult prea departe. Ceea ce ne interesează sunt ideile sau atitudinile care se exprimă în artă și oferă indicații particulare asupra caracterului artei bizantine. Chiar dacă, în decursul Evului Mediu, majoritatea valorilor fundamentale ale lumii creștine sunt comune lumii răsăritene și celei apusene, putem totuși să specificăm trăsăturile proprii lumii bizantine.

Concepția bizantină asupra lumii își cunoaște originile în Sfânta Scriptură, însă ea este interpretată prin mijlocirea termenilor unei filozofii care datorează mult neoplatonismului și în special lui Plotin. În

cadrul acestei concepții, universul este alcătuit din două lumi separate: lumea sensibilă și lumea inteligibilă.

La origine exista lumea inteligibilă în care guverna o perfectă armonie. Fiecare obiect material își regăsea modelul său perfect în idei, care reprezintă gândurile lui Dumnezeu Creatorul. În ceea ce privește omul, el participă la aceste două lumi. Natura sa sensibilă este legată de lumea materială iar natura sa inteligibilă, sufletul, este întunecată prin contactul cu materia. Astfel, ținta finală a vieții este de a domina lumea sensibilă pentru a ieși din această condiție a păcatului. Dumnezeu este privit ca un suveran, aflat în vârful unor nenumărate ierarhii; cât despre om, prins de frica păcatului și morții, el își mută toată nădejdea către viața veșnică.

Contemplație și asceză

În cadrul acestei concepții asupra universului, taina Întrupării câștigă o semnificație extraordinară și specifică. Prin Întrupare, păcatul și moartea nu sunt numai biruite, ci omul este înălțat către Dumnezeu mai presus decât orice altă creatură: „Dumnezeu Cuvântul s-a făcut trup pentru ca noi să putem fi îndumnezeiți“[3], spune Sfântul Atanasie cel Mare. Astfel trupul, pe care Platon îl definise ca mormânt al sufletului, devine templul Duhului Sfânt.

Cu toate acestea, vechiul dualism nu a fost îndepărtat. În ciuda reabilitării sale prin Întrupare, lumea sensibilă rămâne ostilă. Păcatul și moartea apasă conștiința oamenilor, chiar a celor care duc o viață exemplară. Singura cale spre împărăția cerurilor este credința în Hristos și imitarea Sa prin rugăciune și asceză. Prin credință se deschide poarta acestei lumi sensibile spre lumea inteligibilă și comunicarea devine cu putință.

Se înțelege atunci importanța contemplării, pentru care asceza este privită ca o pregătire. Natura sensibilă trebuie să se elibereze de orice legătură cu lumea și cu păcatul ca și de toate influențele exterioare, să se scufunde în noaptea mistică și să atingă dumnezeiasca iluminare.

„Noi nu suntem născuți pentru a mânca și a bea, ci pentru a străluci cu virtuțile noastre întru slava Creatorului nostru. Ne hrănim din necesitate,

[3] P.G. 26, col. 1411.

Sfântul Nicolae.
Icoană rusească, începutul secolului al XVIII-lea (colecție particulară)

pentru ca viața noastră să-și păstreze puterea în vederea contemplării, pentru care suntem născuți"[4].

Și este de la sine înțeleasă importanța mișcării monahale. Printre nevoitori se numărau membri ai marilor familii și chiar împărați ca Nichifor Foca, Mihail al IV-lea și împărăteasa Teofano. În secolele XIV-XV, în numeroasele mănăstiri ale Imperiului viețuiau aproximativ 180.000 monahi și monahii. Și nu este deloc întâmplător faptul că primele icoane nu au fost cele ale lui Hristos, ci icoanele sfinților stâlpnici, care erau priviți drept „formele pământești ale chipului îngeresc".

Numai după ce am reamintit acest loc pe care-l ocupă contemplația putem evoca cultul bizantin și putem să-i sesizăm importanța și caracteristicile.

Cultul

În cult, sufletul se ridică spre sfera transcendentă a lui Dumnezeu. Frumusețea picturilor și decorațiilor, expresivitatea cântărilor, solemnitatea ritualurilor concură spre a atinge omul lăuntric prin prezența tainelor. Fiecare gest, fiecare simbol este deja o prezență a veșniciei.

Cultul înseamnă mai ales celebrarea înaintea tronului Împăratului Ceresc. Celelalte aspecte, precum învățarea sau participarea credincio-

[4] Nichephoros Blemmydes, *Epistola universalior et ad multos*, P.G. 142, col. 608.

șilor, îi sunt subordonate. Astfel, în timpul Liturghiei, celebranții simbolizează ierarhia îngerească: „Noi care pe heruvimi cu taină închipuim și făcătoarei de Viață Treimi întreit sfântă cântare aducem, toată grija cea lumească să o lepădăm“ (*Heruvicul*). Această concepție asupra liturghiei conduce la un fenomen neobișnuit, ce poate fi observat încă din secolul al XVII-lea în Rusia, „Mnogoglasia“[5]: adică obiceiul de a celebra într-una și aceeași biserică mai multe slujbe în același timp. Din acest motiv, limba acestor slujbe îmbracă un caracter glosolalic sau ezoteric prin deformarea pronunției. Ceea ce contează, este săvârșirea slujbei înaintea tronului lui Dumnezeu și fiecare este chemat să participe la slava Sa. Astfel, străinii care asistau la ceremoniile din catedrala Sfânta Sofia erau răvășiți de frumusețea lor: „Nu știam dacă ne aflam în Cer sau pe pământ...“.

În această lume de o covârșitoare opulență materială, forțele spirituale trebuiau să aibă un dinamism încă și mai plin de forță pentru a înălța omul către frumusețea lumii inteligibile, a lumii lui Dumnezeu.

În acest relativ acord dintre valorile materiale și viața spirituală, arta trebuia să joace un rol primordial. Funcția imaginii constă în a face să apară lumea slavei dumnezeiești și în a transforma această lume într-o viziune. „Prin imaginea văzută cugetul nostru trebuie să se arunce pe sine printr-un elan duhovnicesc spre măreția nevăzută a dumnezeirii.“[6]

Imaginea

Un occidental ar putea să se întrebe pentru ce era omul bizantin atât de fascinat de imagine. Fără îndoială, această fascinație se explică prin locul reprezentării picturale în antichitatea greacă, iar motivațiile polemice au putut juca un rol după perioada crizei iconoclaste. Însă ceea ce a conferit imaginii chipul său original în Biserica bizantină a fost tocmai teologia Întrupării.

Astfel, vreme de un mileniu, arta bizantină are ca principală preocupare spiritualizarea formelor și subiectelor. Ceea ce ea urmărește să

[5] Boris Uspensky, „Semiotika ikonî“, *Russia*, t. 3, 1977, Einaudi, Torino, p. 205.
[6] Gian-Domenico Mansi, *op. cit.*, t. 12, col. 1061.

reprezinte nu este episodul pasager, ci viziunea religioasă, adevărul credinței. Aceste picturi nu reprezintă rodul meditației individuale a unui artist, ci o teologie în imagini. Tocmai din această rațiune pictorul era supus autorității Bisericii. El nu era decât un interpret, iar numele său nu a fost înscris pe icoane decât într-o epocă târzie. Aceasta nu împiedica nici nivelul artistic, nici căutarea de noi forme, nici introducerea unor teme noi. Însă aceste creații rămâneau mereu în cadrul doctrinei Bisericii care supraveghea îndeaproape lucrările, așa cum o arată canoanele sinoadelor locale și ecumenice.

Tradiția și-a aflat forma sa definitivă după perioada iconoclastă, în secolul al IX-lea. În teologia icoanei, aceasta a devenit unul dintre principiile fundamentale prin doctrina asupra prototipului. Fiecare icoană este astfel o interpretare fidelă a prototipului (vezi capitolul I asupra genezei icoanei). Deși fără a exclude trăsăturile portretistice ale unui sfânt, ea îl înfățișează în dimensiunea sa spirituală: astfel chipul Sfântului Petru exprimă trăsăturile sale caracteristice pe care le cunoaștem din Evanghelii, și el se distinge în mod clar de Sfântul Pavel sau de Sfântul Andrei.

Descrierile sfinților ne sunt transmise prin tradiția orală, deosebit de vie de-a lungul primelor secole. Le aflăm mai întâi în cuprinsul cărților liturgice, iar mai târziu în manualele pictorilor. Arta apuseană a păstrat și ea aceste trăsături caracteristice, însă le-a interpretat mai liber fiindcă nu a fost legată de teologia bizantină.

Or, pentru mulți dintre sfinți nu se cunosc sursele istorice ale figurii lor. În acest caz, tocmai sfințenia lor specifică este cea care a dat imaginii o realitate spirituală. Numeroși martiri formează o categorie specială în ierarhia sfinților, cu cromatica și gesturile lor tipice, căci toți au în comun mărturisirea prin jertfirea propriei vieți. Așadar, caracterul lor individual este absorbit de viziunea teologică, esențialul din existența lor. Aceasta se întâmplă prin excelență în cazul icoanelor lui Hristos și celor ale Sfintei Fecioare. Hristos este îndeosebi Logosul care s-a făcut om pentru a noastră mântuire. Atributele sale, gestul de binecuvântare, cartea, cromatica veșmintelor sale, și mai ales aureola cu inscripția „Eu sunt Cel ce sunt“ exprimă taina Pantocratorului. El este Dumnezeu și om și împărățește peste univers.

Omul transfigurat

Fidelitatea picturii bizantine față de antropologia greacă nu se datorează numai influenței elenismului, ea este de asemenea o consecință a teologiei Întrupării. În Hristos și sfinții Săi s-a realizat ideea de umanitate în plenitudinea sa. Ea depășește simbolul care nu poate exprima decât o idee abstractă.

Într-adevăr, reprezentarea antică a omului s-a transformat în chip radical. Dată fiind preocuparea întru spiritualizarea lumii, imaginea unei frumuseți trupești era nepotrivită pentru a exprima creatura cea nouă: tot ceea ce amintește de lumea sensibilă trebuia să fie transfigurat. Dacă în arta elenistică, al cărei câmp de acțiune este mai ales sculptura, torsul este partea cea mai încărcată de semnificație, în arta bizantină, în schimb, corpul omenesc își pierde aspectul naturalist. Astfel, trupurile asceților subțiate prin nevoința duhovnicească, și chiar cel al lui Hristos din reprezentarea Botezului, pot fi înfățișate dezgolite fără a șoca sensibilitatea credincioșilor. În plus, de cele mai multe ori, trupul dispare sub veșmintele înzestrate cu linii fine care dau o impresie irațională și abstractă.

În iconografia bizantină, centrul reprezentării devine chipul. Ea este locul prezenței Duhului lui Dumnezeu, căci capul este sediul inteligenței și înțelepciunii.

Carnația roz a antichității face loc unor tonuri de ocru. Tonalitatea caldă a carnației devine căldura duhului. Refuzând să dea iluzia unui trup situat într-un spațiu natural, modelarea se prezintă ca o evocare lăuntrică. Iar pe fondul acestor tonalități mai curând șterse strălucește lumina, ca razele unui soare lăuntric care, prin hașuri fine, crează impresia unei vieți intense. De asemenea, zonele feței sunt spiritualizate fiindcă, după Ioan Mauropous[7], un bun artist nu trebuie numai să înfățișeze trupul, ci și sufletul.

Întreaga atenție este concentrată pe privirea care radiază către privitor (pl. 30). În perioada timpurie, ochii larg deschiși, de mărime exagerată, fascinează privitorul și îi insuflă venerație și teamă. Mai târziu, după iconoclasm, când icoana a aflat un anume echilibru între omenesc și dumne-

[7] P.G. 120, col. 1174, versurile 1555-1558.

Sfânta Varvara.
Icoană rusească, sec. XV

zugrăvit adesea prelung, fapt care conferă fețelor un caracter de mare noblețe. La capătul nasului, nările, imponderabile, ca fremătând sub adierea Duhului, redau dragostea de Dumnezeu a sfântului. Nici foarte bombați, nici foarte plați, obrajii înconjoară gura în chip armonios. Doar obrajii asceților, monahilor și episcopilor prezintă riduri adânci, săpate de post și privegherile în rugăciune.

Gura, partea senzuală a feței este întotdeauna foarte delicată, fiind adeseori desenată de o manieră geometrică. Ea apare mereu închisă în tăcerea contemplării. Sfântul Ioan Evanghelistul își pune încă și degetul peste ea căci, în lumea slavei, totul este viziune. Este semnificativ faptul că până și sfinții din jurul tronului lui Hristos, în pofida indiciilor din Scriptură, au gura închisă (în Apus, dimpotrivă, vedem cum Fra Ange-

zeiesc, și îndeosebi în icoanele rusești începând cu secolul al XV-lea, această privire devine mai blândă, cu toate că își păstrează fermitatea. Este posibil ca această evoluție să fie o expresie a mișcării isihaste, care devine și în Rusia forța înnoitoare în viața religioasă.

Din acel moment, tipul iconografic al Mântuitorului cu privirea mânioasă își pierde caracterul ostil și devine „prietenul oamenilor" cel din textele liturgice, păstrându-și însă specificul compoziției.

Deasupra arcadelor ce înconjoară ochii și întăresc expresia privirii, se înalță fruntea, sediu al înțelepciunii, adeseori foarte înaltă, bombată și exprimând puterea duhului[8]. Nasul, care își are baza în frunte, este

[8] Olivier Clément, *Le Visage intérieur*, Stock, Paris, pp. 13-15.

lico zugrăvește îngeri care cântă). Expresia feței se continuă cu o bărbie energică, însă nu autoritară, marcată chiar printr-o barbă ce coboară în ritmul șuvițelor sale.

Capul este întotdeauna înconjurat de nimb, simbol al slavei dumnezeiești care împlinește procesul de spiritualizare a personajului.

Această tendință de spiritualizare se vădește poate încă și mai limpede în detaliile icoanei. În ciuda oscilațiilor din anumite epoci, arta bizantină evită să înfățișeze natura așa cum ne apare ea: astfel, stâncile ascuțite ale peisajelor par să se sustragă gravitației. Structurile arhitecturale adeseori somptuoase și obiectele nu sunt subordonate spațiului, ci au fiecare propria lor perspectivă. La fel, culorile alese nu sunt cele din natură, ci ele au o semnificație și se supun exigențelor compoziției. Iar totul este străbătut de o lumină care nu aruncă umbre. Aceasta exprimă tocmai lumina Dumnezeirii, care este comunicată prin ierarhiile îngerești și pământești pentru a ajunge să reflecte, în final, în materia icoanei.

Imagine și realitate

Aceste particularități ale artei bizantine ne ridică o întrebare: oare identifica omul medieval această artă cu realitatea în care trăia? Probabil că el vedea lucrurile din natură la fel cum le vedem și noi astăzi. Trebuie deci să cercetăm rațiunile formelor particulare ale acestei arte nu în observarea naturii, ci în ideile care impuneau respectiva stilizare. Într-adevăr, încă din primele veacuri, arta religioasă renunță din ce în ce mai mult la frumusețea pământească a Antichității și crează forme noi. Astfel, după o evoluție de mai multe secole, apare lumea iconografică a Bizanțului. Forțele ce susțineau această evoluție artistică erau ideile religioase și filozofice ale epocii. Ele îi pregăteau totodată pe credincioși să vadă în imagine adevărata realitate, cea care este deasupra tuturor aparențelor.

Astfel, în pofida erudiției și interesului bizantin pentru științe, problema asemănării cu natura nu se punea, deoarece imaginea zugrăvită trebuia să reprezinte adevărurile veșnice. Pentru a exprima caracterul lor tainic, ea trebuia să se ajute și de un limbaj tainic, diferit față de cel al lumii noastre.

CAPITOLUL 4

Icoanele și genurile literare

Când se vorbește despre munca iconarului, nu se spune „a picta“ o icoană, ci – atât în grecește cât și în rusește – se folosește termenul „a scrie“ o icoană. Chiar dacă semnificația cuvântului grecesc *grapheîn* este în sine mai cuprinzătoare decât cea a rusescului *pisati*, cei doi termeni exprimă elocvent faptul că acest gen de pictură este analog scrierii, și chiar identic. Ca și cuvântul scris, icoana transmite adevărul creștin: ea reprezintă o teologie în imagini. Nu trebuie să surprindă nici faptul că diferitele genuri literare au influențat iconografia. Caracterul didactic n-a absentat niciodată din icoană, chiar și în cursul primelor veacuri, când credincioșii vedeau în ea mai întâi de toate o prezență a sfântului. Curând au apărut descrierile detaliate, și mai cu seamă icoana înfățișând o scenă, iar stilul a îmbrățișat un caracter narativ; totuși acest stil narativ nu a devenit dominant decât într-o perioadă relativ târzie.

Care sunt izvoarele literare consultate de către pictorii iconari? În primul rând și înainte de toate se află Sfânta Scriptură. Acestui fond biblic i se adaugă literatura apocrifă, textele liturgice și hagiografice, precum și didahiile Părinților. Cu toate acestea, nici multitudinea surselor

și nici valoarea lor inegală n-au știrbit unitatea fundamentală a iconografiei. În schimb, această diversitate a generat o mai mare bogăție de teme, bogăție care se regăsește în ansamblul cultului ortodox. Ceea ce poate să surprindă, este faptul că arta bizantină a asimilat anumite elemente, în timp ce pe altele le-a respins, și tocmai această alegere a dus la unitatea înaintea căreia suntem cuprinși de admirație.

Aceste remarci de fond fiind spuse, ce putem adăuga în privința formei? Icoana se inspiră din genurile literare dominante în epoca căreia îi aparține; ea se conformează legilor și schemelor lor. În cadrul acestor genuri putem afla explicarea anumitor detalii ale picturii bizantine, detalii la prima vedere stranii, chiar bizare, am putea spune.

În cartea sa despre iconografie, Konrad Onasch și-a consacrat o importantă parte a cercetărilor acestor genuri literare prin care arta icoanei se exprimă. El a remarcat patru modele de bază: panegiric, epic, dramatic și dogmatic[1].

În primele veacuri, doar câteva elemente ale acestor modele puteau fi regăsite în artă. În urma crizei iconoclaste, schema decorativă a bisericilor a atins forma sa definitivă și aceste genuri s-au dezvoltat în mod deplin. Mai întâi, scenele biblice ajung să acopere pereții bisericilor până la un fel de exuberanță, cum putem vedea în Serbia, de exemplu la Dečani, unde numărul lor se ridică la mai mult de o mie de scene. Bisericile din România prezintă și ele această bogăție compozițională extremă. Cu trecerea timpului, centrul mișcării iconografice se deplasează spre Rusia și mai ales acolo, începând cu secolul al XVI-lea, se poate remarca cum în icoanele sfinților reprezentarea principală este înconjurată de scene înfățișând cu fidelitate etapele importante ale vieții lor, așa cum o relatează hagiografii. În cadrul acestui studiu, ne vom limita la câteva exemple, însă putem cu ușurință să descoperim și altele de acest fel în orice expoziție de icoane și să realizăm astfel importanța acestei transformări.

În plus, acest proces anunță o anumită decadență a iconografiei, căci icoana monumentală, al cărei singur țel este de a face prezent prototipul, își pierde din caracterul său atunci când devine excesiv de didactică.

[1] Konrad Onasch, *Die Ikonenmalerei*, Kochler-Amelang, Leipzig, 1968, pp 151-191.

Cu scurgerea vremii, simplitatea și transparența formelor au făcut loc unei miniaturizări care, la rândul ei, deturnează privirea de la ceea ce este esențial în favoarea detaliului. Totuși, cu rare excepții, ideile redate rămân în ansamblu fidele doctrinei Bisericii ortodoxe și manifestă, în fiecare perioadă, influența curentelor religioase care au dus în respectivul moment la reînnoirea vieții ecleziastice.

Modelul panegiric

Un *logos panégyrikos*, un „discurs panegiric" însemna deja în antichitate un discurs care celebrează o personalitate ilustră[2]. Biserica a adoptat și ea acest gen literar în predicile rostite înaintea mormintelor martirilor sau în bisericile consacrate întru pomenirea lor, iar marii predicatori s-au arătat demni de maeștrii lor, retorii Antichității. Un exemplu tipic îl constituie panegiricul rostit de Sfântul Vasile cel Mare în cinstea Sfântului Martir Varlaam, care arată în același timp rolul cuvenit artistului.

„Veniți în ajutorul meu, mari pictori ai faptelor eroice. Însuflețiți prin arta voastră imaginea nedesăvârșită pe care încerc să o fac acestui strateg; faceți să strălucească, cu culorile picturii, atletul biruitor pe care eu l-am descris cu prea puțină strălucire; mi-aș dori să fiu întrecut de talentul vostru. Arătați-ne o imagine strălucitoare a luptătorului; arătați-ne diavolii care se tânguie, căci astăzi, datorită vouă, ei sunt rușinați de biruințele martirilor; faceți-i să vadă iarăși brațul înflăcărat și purtător de biruință. Și zugrăviți-L de asemenea în tabloul vostru și pe Cel ce supraveghează lupta și dăruiește biruința, pe Hristos."[3]

Ceea ce stârnește uimirea în acest gen literar sunt expresiile retorice, o anume emfază a discursului. Acest lucru ține de însăși de natura panegiricului. Predicatorul trebuie nu numai să trezească în credincioși o sta-

[2] Într-un sens primar, *panégyris* însemna o adunare de cetățeni sau chiar de mai multe orașe, iar discursul rostit cu acest prilej avea drept temă motivul acestei reuniuni sau un oarecare interes comun; doar ulterior s-a adoptat ca temă un „erou", un personaj ilustru.

[3] Cf. Boris Bobrinskoy, *art. cit.*, p. 228, citând din omilia a 17-a despre Sfântul Varlaam, din care am reprodus deja un fragment în capitolul I: P.G. 31, col. 488-489.

re emoțională, ci în același timp să-i convingă și să-i îndemne la acțiune. De asemenea, el trebuie să întrebuințeze termeni încărcați de emoție, într-o prezentare plină de poezie. Nu mai puțin surprinzătoare sunt comparațiile împrumutate din viața și ambianța arenei de luptă: comparații cu siguranță înțelese ca oglindind civilizația unei epoci. Însă semnificația lor într-o predică creștină este cu totul schimbată: dacă panegiricul păgân îi celebra pe eroi lăudându-le puterea și curajul, „lupta eroică" a martirilor, din contră, nu constă în acțiunea lor „vizibilă" (sau exterioară), ea este o expresie a lucrării harului, ea face din martir o imagine a morții și a biruinței lui Hristos.

Această asemănare în raport cu Hristos este cheia care ne oferă cunoștința intimă a sfințeniei din tradiția răsăriteană. Chiar și detaliile vieții unui sfânt se conformează celor din viața lui Hristos. Când se reprezintă nașterea Sfântului Nicolae (pl. 10) sau a Sfântului Serghie din Radonej, se folosește exact aceeași schemă ca și pentru nașterea Maicii Domnului, schemă ea însăși modelată după cea a nașterii lui Hristos. Pentru a înfățișa sfințenia aleasă a acestor sfinți, hagiograful și pictorul întrebuințează alte scene-tip, așa-numitele *topoi*. Astfel sunt: *topos*-ul sterilității părinților Sfântului Ioan Botezătorul și ai Sfântului Proroc Samuel, *topos*-ul ascezei pruncului care refuză laptele mamei în zilele de miercuri și vineri, zile de post în biserica ortodoxă; *topos*-ul Pruncului Hristos: ca și El, sfântul învață toate cu ușurință și repeziciune încă din vremea copilăriei; el este pe deasupra încredințat unui călugăr și trăiește în casa lui Dumnezeu; apoi, ajuns diacon, preot, episcop, el primește darul facerii de minuni, darul tămăduirilor, darul alungării demonilor..., tot atâția *topoi* ai lui Hristos. Tot astfel, la sfârșitul vieții lor pământești, martirii împărtășesc soarta Stăpânului lor; ei sunt biciuiți, puși la cazne și chiar răstigniți. Mormântul lor amintește de icoana mormântului lui Hristos.

Această serie cuprinde întotdeauna și scene hagiografice: ele reprezintă întâmplări care au marcat viața sfântului ca martir, episcop sau monah. Aceste scene comportă și o referire la Evanghelie sau la Fericiri: de pildă, Sfântul Nicolae le vine în ajutor unor întemnițați sau meditează

la cuvântul lui Hristos care îndeamnă la cercetarea celor din temniță (Mt. 25, 36) (pl. 11 și 12).

Uimitoare se arată reprezentarea Sfântului Ioan Botezătorul în mijlocul unui paradis (pl. 13) (acest *topos* reapare în icoana Sfintei Maria Egipteanca). „Locus amœnus"-ul lui Virgiliu capătă aici o nouă semnificație, direct legată de contextul său hagiografic. Pustiurile în care au viețuit asceții nevoitori, locuri atât de terifiante ca pădurile adânci ale Nordului Rusiei sunt bine descrise în „*Viețile*" (*Vitae*) lor, însă ele nu au intrat astfel în iconografie, căci ceea ce conta era caracteristica lor spirituală. Prin biruința asupra diavolilor, ascetul a transformat aceste pustiuri în raiuri duhovnicești și însăși natura neprielnică participă la această transformare. Fiarele sălbatice sunt atrase și viețuiesc în pace în preajma sfinților. Influența panegiricului se remarcă și în alte domenii ale iconografiei. Ea se observă chiar și în anumite denumiri ale icoanelor Maicii Domnului. Tipul *Platytera*, de exemplu, provine dintr-o expresie liturgică: „și pântecele tău mai încăpător decât cerurile l-a lucrat". Fecioara este zugrăvită în atitudine de orantă, având pe piept un disc cu chipul Cuvântului întrupat. La fel, aspectul matur al pruncului din icoanele Maicii Domnului apare ca o aluzie la Daniel (7, 9), unde este descris un „puer-senex", prunc vechi-de-zile. Expresia *Pantocrator* (Atotțiitorul) indică, la rându-i, o influență asemănătoare.

A constata influența panegiricului asupra iconografiei nu reprezintă defel o demitizare. Viața sfinților se supune legilor harului care își săvârșește lucrările neconstrâns de lumea materială. Acest lucru era înțeles instinctiv de către credinciosul Evului Mediu, mai sensibil decât noi la limbajul simbolurilor. El citea aceste icoane ca pe o carte, lăsându-se impregnat de viața și virtuțile sfinților. Poate chiar nu ar fi înțeles bine un studiu asupra adevărului istoric în maniera concepută de știința modernă.

Modelul epic

Acest model epic ar fi cel mai apropiat de adevărul istoric: el povestește, în ordine cronologică și în detaliu, fie un eveniment biblic, fie viața unui sfânt. Accentul cade aici pe fidelitatea față de istorie. Acest element este tocmai ceea ce îl distinge de modelul anterior, în care prima, după cum am remarcat, elementul retoric. În modelul epic predomină exigența istorică.

Ca și în cazul modelului panegiric, scenele sunt dispuse de jur-împrejurul imaginii principale a cărei temă o dezvoltă. Însă, în general, ele sunt tratate în „stilul continuu", adică ele figurează în interiorul icoanei și se înlănțuie neîntrerupt. Nu lipsesc elementele caracteristice panegiricului, însă ele sunt subordonate structurii de ansamblu.

Acest model epic este cel mai adesea aplicat la icoana Profetului Ilie. După datele istorisirii biblice, scenele alese pot fi numeroase. Anumite icoane prezintă până la douăsprezece dintre ele, altele se mărginesc să redea patru sau șase.

Profetul Ilie era la mare cinste, mai ales în Rusia, unde devenise ocrotitorul celor de la sate, luând locul zeului păgân Perun (pl. 15). Însă întâietatea lui în raport cu ceilalți profeți ține de înălțarea sa la cer într-un car de foc. Această scenă ocupă întotdeauna partea centrală a compoziției. În jurul ei sunt grupate scenele ce pregătesc acest mare eveniment: profetul în deșert, hrănit de un corb; trezit de un înger care îi transmite cuvântul lui Dumnezeu; înviindu-l pe fiul văduvei din Sarepta; trecând împreună cu Elisei Iordanul cu piciorul, ca pe uscat. Câteodată apare reprezentată chiar și scena omorârii preoților păgâni.

Icoana Nașterii este compusă și ea după acest model: în centru apare ieslea cu Fecioara, iar împrejur sunt zugrăvite celelalte personaje amintite în Evanghelie: îngerii, păstorii, regii-magi; în partea inferioară, două scene inspirate din literatura apocrifă: Sfântul Iosif pradă îndoielii și slujnicele (sau moașele) ocupate cu îmbăierea pruncului.

În afara temelor biblice, anumite icoane ale sfinților aparțin de asemenea acestui model epic. Printre cele mai vechi dintre ele se numără cele

ale sfinților Boris și Gleb. Fii ai prințului Vladimir, ei au fost asasinați de fratele lor păgân Sviatoslav; acești doi sfinți sunt primii martiri ai Rusiei.

Un alt exemplu îl constituie icoana Sfântului Serghie din Radonej (pl. 14). Să o privim mai îndeaproape: pe margini sunt reamintite evenimentele din viața sfântului, nașterea, educarea sa de către un călugăr, hirotonisirea, iar apoi întâmplările legate de întemeierea mănăstirii sale. În același fel sunt înfățișate viețile Sfântului Petru și Sfântului Alexie, mitropolit al Moscovei.

Dacă facem o comparație între aceste icoane din Rusia și frescele Greciei și țărilor balcanice, se poate recunoaște icoanelor rusești un stil mai sobru și mai obiectiv. Frescele preferă scenele înfățișând un martiriu, adeseori de o surprinzătoare violență și manifestă o predilecție pentru întâmplări miraculoase – fapt care le apropie de modelul panegiric. Aceste trăsături se explică prin contextul istoric: frescele aparținând acestei epoci urmăreau să întărească credința creștinilor în încercările legate de ocupația turcă.

Modelul epic urmărește fidel istorisirile Cărților Sfinte sau pe cele ale hagiografilor. Cu toate acestea, icoana nu devine o simplă ilustrare a istoriei, căci formele sale spiritualizate îi dăruiesc aureola tainei: ea traduce în maniera proprie dimensiunea suprafirească a Scripturii și a vieții sfinților.

Modelul dramatic

Dacă elementul dramatic inerent oricărei realități umane își găsește expresia sa specifică în teatru, el nu lipsește nici din celelalte arte, căci drama nu este doar o tehnică teatrală, ci și o coordonată fundamentală a umanului. De asemenea, nu este surprinzător că acest element dramatic deține un loc important în predicile și expunerile religioase.

Deja, Meliton, episcop de Sardes, în secolul al II-lea, și Efrem Sirul, în secolul al IV-lea, se foloseau cu aleasă pricepere de construcțiile antitetice și de dialoguri pentru a provoca această tensiune dramatică care îi

fascinează pe oameni. Mai târziu, expresiile lor au fost preluate în imne liturgice care, la rândul lor, au constituit surse de inspirație pentru pictura religioasă.

Scoțând la iveală conflicte, elemente surpriză și contradicții, pictorii generau și ei această tensiune dramatică. Viața lui Hristos, Patimile și Învierea Sa ofereau artistului un material inepuizabil și furnizau în același timp *topos*-urile scenelor hagiografice. Aici însă suferința omenească dobândește o amploare care o depășește, căci în Patimile lui Hristos și chiar în patimile martirilor suferința evocă întotdeauna drama dumnezeiască a Mântuirii.

Astfel problema suferinței, nerezolvabilă în noaptea păgânismului, primește un răspuns și, în lumina Învierii, renaște și domină speranța. Prin accentul său teologic, icoana Răstignirii nu ne invită să medităm la suferințe sfâșietoare, ca în arta gotică, ci lasă să răzbată prin umbrele morții epifania Fiului Omului, izvor de nădejde (pl. 16). În postura Celui răstignit totul este plin de liniște și de pace. Gestul personajelor aflate la picioarele Crucii exprimă o compasiune îndurerată: contrast în care strălucește sensul dramatic al scenei.

O tensiune dramatică animă și alte scene. În icoana Bunei Vestiri, ea se manifestă prin contrastul dintre gestul imperios al Arhanghelului Gavriil și reculegerea Sfintei Fecioare care cugetă la gravitatea hotărârii sale. Întâlnim un gest asemănător în centrul icoanei care înfățișează învierea lui Lazăr, gestul Celui care are stăpânire asupra morții și vieții, în timp ce împrejurul lui se conturează atitudini aflate într-un profund contrast: stupoarea evreilor neîncrezători, uimirea bucuroasă a apostolilor, recunoștința plină de încredere a celor două surori ale lui Lazăr.

Un alt exemplu aparținând modelului dramatic îl constituie icoana Învierii. Mai mult decât oricare altă icoană, fresca de la Kahrie-Djami a izbutit să-i redea intensitatea dramatică. Totul este concentrat asupra unui moment și asupra persoanei Celui Înviat; veșmântul Lui alb pe fond albastru-închis strălucește ca un fulger. Hristos se pogoară la împărăția întunericului pentru a-i ridica pe Adam și Eva și, împreună cu ei, pe toți drepții: cele două mișcări sunt una, unite într-un singur act. Toc-

mai în această simplitate a scenei odihnește măreția sa. În alte icoane apar îngeri purtând instrumentele de tortură sau care îi doboară pe diavoli, însă asemenea elemente explicative rămân la periferia tainei.

Fresca de la Kahrie-Djami dă mărturie despre o anume alegere făcută între multele simboluri și imagini pe care liturghia praznicului le oferă. Ea se rezumă la tema centrală, o izolează de celelalte elemente și atinge în acest chip o rară intensitate dramatică (pl. 17).

Modelul teologic

Orice icoană, fie ea cât de modestă, nu se mărginește să prezinte o scenă sau un personaj, ea presupune și un substrat teologic. Cu mijloacele sale proprii, formele și culorile, imaginea înfățișează ceea ce Scriptura învață prin cuvânt. Însă, dacă teologia aprofundează un adevăr prin raționamente, imaginea îl oferă ca pe o viziune. Prin aceasta, imaginea rămâne întotdeauna în domeniul figurativului, chiar și atunci când ea transfigurează realitatea concretă pentru a-i degaja de aici forța teologică. Primele icoane conțin deja aceste două elemente: punctul de vedere teologic este întotdeauna legat de reprezentarea concretă. Această lege va guverna întreaga evoluție a iconografiei.

Elementul teologic are însă o altă funcție decât genul panegiric. Dacă ultimul rămâne în principal în domeniul limbajului, formei și face din icoană un „laudatio“, o laudă adresată sfântului, elementul teologic ține de însăși esența subiectului reprezentat, căruia îi reflectă taina, ridicând astfel arta bizantină la gradul său cel mai înalt de spiritualizare. Acest aspect teologic poate domina întreaga compoziție, așa cum se vede încă din secolul al XIII-lea în icoana Bunei Vestiri din Ustiug, în care persoana lui Emanuel este imprimată în roșu pe pieptul Fecioarei. Mai târziu, mai ales începând cu secolul al XVI-lea în Rusia, aspectul teologic devine chiar obiectul reprezentării: icoana nu mai este din acel moment prezență ipostatică a prototipului, ci tratat de telogie.

Acest fenomen poate fi ilustrat prin evoluția icoanei Sfintei Treimi. În lumea bizantină ea este cunoscută sub denumirea de „filoxenie“, adi-

că „ospitalitate“ (a lui Avraam care îi găzduiește pe cei trei oaspeți). Foarte veche, această temă își găsește expresia încă din secolul al IV-lea, într-un mozaic din Santa-Maria-Maggiore, figurând episodul relatat în *Facere* (18, 1-15), episod pe care Părinții greci l-au interpretat întotdeauna ca pe o vizită făcută de Sfânta Treime lui Avraam. Atenția acordată celor trei personaje cerești îi dă caracterul teologic. Detaliile însă – obiectele așezate pe masă, Avraam și Sara plini de râvnă pe lângă oaspeții lor, slujitorul care jerfește vițelul – scot în relief o concepție mai degrabă istorică. Această formă a fost reprodusă până în secolele al XV-lea și al XVI-lea. La Andrei Rubliov însă, aspectul dogmatic domină și determină întreaga compoziție. Detaliile sunt reduse la esențial; nu mai rămân decât cele trei personaje cerești într-o întrevedere tăcută; masa devine altar și nu poartă decât potirul euharistic. Anumite accesorii precum stânca ascuțită, stejarul, locuința se transformă în simboluri; o structură geometrică invizibilă (în principal cercul) creează o unitate care lasă să se întrevadă intenția pictorului: cea de a reprezenta Sfânta Treime în mișcarea Sa de iubire și ca izvor al mântuirii oamenilor. Această concepție nu diminuează valoarea istorică a scenei, ci îi suprapune o interpretare teologică (pl. 29).

O altă icoană a Treimii arată o evoluție ulterioară, care se îndepărtează de tradiția biblică pentru a reprezenta persoanele dumnezeiești și modul în care ele își au obârșia una din alta: concepție pur teologică*. Asfel, în icoana Paternității (pl. 31), Tatăl cel Veșnic îl poartă pe genunchi pe Cuvântul, iar Acesta ține în mâini o aureolă în cadrul căreia se detașează Sfântul Duh sub formă de porumbel. Deși această reprezentare are totuși un temei biblic – „Fiul... Care este în sânul Tatălui“ (In. 1, 18) și „Mângâietorul pe Care Eu Îl voi trimite vouă de la Tatăl“ (In. 15,26) – ea oglindește îndeosebi distincția persoanelor și a relațiilor lor interpersonale, așa cum sunt definite de Sfântul Grigorie din Nazianz: Tatăl este necreat, necauzat, Fiul este născut din Tatăl, Duhul purcede (de la Tatăl – *n. red.*) și este trimis.

Această concepție dinamică asupra tainei și-a găsit exprimare în canonul Cincizecimii:

---

* Această concepție, proprie Bisericii Romano-Catolice, învață că Duhul Sfânt purcede și de la Fiul (*n. red.*).

„Împărate al împăraților, Unule din Unul singur, Cuvinte, Cel ce ai ieșit din Tatăl cel nepricinuit, pe Duhul Tău Cel adevărat, Cel întocmai puternic, Făcător de bine, L-ai trimis Apostolilor celor ce cântă: slavă puterii Tale, Doamne!“[4]

Sinoadele din Moscova au respins atât această icoană, cât și altele având o temă pur dogmatică, din pricina caracterului lor abstract, din cauza unei anumite ambiguități legate de „Filioque“, problemă de mare însemnătate pentru Biserica ortodoxă*. Aceste icoane nu mai prezintă un personaj, sau o scenă concretă a Scripturii și le lipsește legătura directă cu taina Întrupării. Însă interzicerile sinodale nu puteau opri o evoluție care își avea rădăcinile în viața religioasă încă din veacul al XVI-lea.

Sub influența studiilor clasice și a curentelor raționaliste venite din Occident, oamenii erau prea fascinați de noile idei ca să se mulțumească cu simplitatea formelor vechi. De atunci s-au înmulțit icoanele dogmatice, ale căror denumiri indică deja caracterul lor speculativ: „Cuvântul, Fiul Cel Unul Născut“, „Tatăl Nostru“, „De Tine se bucură toată făptura“.

Stilul miniatural îngăduie să se realizeze icoane cuprinzând o mulțime de scene diferite și un belșug de detalii. Icoana devenise un tratat de teologie și de filozofie, tratat care se citea asemenea unei cărți ezoterice (pl. 34). Însă simbolurile și alegoriile adeseori de origini culturale diverse (Antichitate, Orient, Cabala) nu erau accesibile decât erudiților. Poporul rămânea străin de această lume. Este deci dificil să se descrie în amănunt fie și una singură din aceste icoane: analiza lor este rodul unui travaliu științific care permite aflarea cheilor acestor construcții savante și a locului lor în mentalitatea epocii.

Cu aceste reprezentări dogmatice se încheie de asemenea o istorie milenară a iconografiei. Constatând această evoluție se face simțită o anume tristețe, căci icoana, a cărei esență era imaginea care înveșmân-

---

[4] Euthyme Mercenier, *La Prière des Églises de rite byzantin*, „Quatrième ode“, Éditions de l'abbaye de Chevetogne, Chevetogne, 1948, p. 373.

* Despre acest tip de reproducere și respingerea lui la Sinoadele de la Moscova din 1551 și 1666-1667, a se vedea L. Uspensky, *La Theologie de l'icône dans l'Église ortodoxe*, Paris, 1982, cap. XIII și XV (*n. red.*).

tează taina, devine învățătură doctrinală pură și, apoi, joc de semne și simboluri pentru spiritul mândru de propriile-i subtilități.

Așadar, pentru a încheia, se ridică următoarea întrebare: cum s-a putut pierde bogăția teologică a icoanei cu limbajul și mijloacele sale de expresie? Răspunsul care acuză „raționalismul apusean“ nu este unul satisfăcător, căci el ridică o altă întrebare: pentru ce icoana cu profunzimea sa spirituală n-a putut să reziste acestui raționalism?

Poate că nici istoricii, nici teologii nu ne vor da un răspuns mulțumitor. Rămâne să nădăjduim că vom regăsi icoana adevărată sub fața mereu nouă care îi este proprie: icoana în care se reflectă valorile timpului nostru și mai mult încă, credința creștină dintotdeauna.

CAPITOLUL 5

Teoriile asupra imaginii

Îndelungata geneză a imaginilor sfinte ne-a îngăduit să scoatem în evidență atât izvoarele teologice cât și condiționările sale culturale. Este timpul acum să punem problema icoanei în cadru teoretic. Am văzut limpede miza teologică a luptei pentru imagini: Întruparea Cuvântului, relațiile sale cu lumea creată, cu materia. Rămîne să ne aplecăm asupra teoriei icoanei de o manieră mai abstractă: care este esența imaginii? Realizăm că această întrebare de neocolit se găsește la hotarul de întâlnire dintre filozofie și teologie.

Pentru a înțelege mai bine dimensiunile spirituale ale icoanei, trebuie să facem o distincție între ea și imagini. Imaginea face parte din categoria semnelor. Or, tocmai prin semne își reprezintă spiritul omenesc lumea. Începând cu Platon, filozofii au constituit diferite sisteme pentru a demonstra că gândirea corespunde realității, că ea ține de sfera realului. S-au format astfel două mari curente.

Platonismul afirmă că omul recunoaște lucrurile lumii prin mijlocirea unor idei preexistente, căci el a văzut înainte de naștere aceste idei,

singurele care au o existență adevărată. Ceea ce există în lumea materială nu este decât o umbră a lumii veșnice a ideilor.

Occidentul, curentele sale filozofice dominante și științele moderne urmează cel mai adesea celălalt curent, cel al aristotelismului. Pe această linie, cunoașterea este posibilă prin faptul că spiritul omenesc este capabil să facă abstracție de elementele individuale pentru a degaja astfel esența lucrurilor și a le clasifica într-un număr restrâns de categorii.

Aceste teorii asupra cunoașterii joacă un rol important pentru concepția imaginii, și amândouă vor ajuta la explicarea sa. Se poate chiar spune că teoria imaginii este un caz particular al teoriei cunoașterii.

Imaginea ca semn

Conform aristotelismului, omul are un dublu acces la cunoașterea lumii: gândirea directă, în care obiectul se prezintă percepției fără intermediar, ca de exemplu în cazul senzației, și gândirea indirectă, în care un semn determinat mediază între realitate și spirit. Chiar dacă această distincție nu este întotdeauna foarte netă, căci conștiința dispune de diferite stadii ale imaginii, reprezentarea indirectă este bazată pe semn, care include în mod necesar două elemente: semnificantul și sensul pe care el îl anunță, semnificatul. Aceste două elemente, două aspecte ale aceleiași realități, constituie împreună semnul. Astfel, în semn se unește lumea spirituală cu cea materială.

Ca reprezentare indirectă, semnul poate fi o simplă reprezentare corespunzătoare realității, care, în această calitate, face să iasă la lumină prezența obiectului. El înfățișează obiectul ca o copie stilizată sau pe baza unor convenții. Acestei categorii îi aparțin semnalele vieții cotidiene, panourile stradale, semnele și algoritmele științelor, precum și cuvintele unei limbi. Funcția lor este de a exprima definiții de o manieră mai clară și practică. Însă ele rămân în granițele propriilor domenii sunt ca și închise în ele însele.

Când un semn nu mai redă un lucru sensibil, ci un sens abstract, adică dacă semnificatul nu mai este reprezentabil, apare o dimensiune ce

depășește semnificantul: semnul devine simbol. Și în cazul simbolului, semnificantul și semnificatul sunt intim unite, însă modul unirii lor stă într-o analogie și nu într-o ecuație. Există o coreleție între semnul concret, materializat și o realitate absentă, cu neputință de perceput. Cu toate acestea, în ciuda limitelor sale, semnificantul reprezintă sensul deplin al semnificatului, semnificantul participă la deschiderea spre infinit. Astfel, simbolul este centripet, el tinde prin semnificat spre negrăit, devine epifanie. Această interacțiune crește calitățile semnului, el poate exprima valori nefigurabile și chiar antinomice. (Simbolul „foc" poate avea astfel o semnificație extensivă care merge de la „foc purificator" până la „foc infernal".)

O altă consecință a extensiunii simbolului este faptul că nu i se poate determina cu ușurință sensul. Simbolul poate avea chiar mai multe sensuri și, prin interpretarea generată de viziunea particulară a unui artist sau sub influența unui anumit mediu istoric, el poate primi o nouă încărcătură. De exemplu, oranta din pictura catacombelor poate fi un simbol al sufletului celui adormit, al rugăciunii și chiar al Bisericii.

Caracterul transcendent al simbolului impune și un mod de exprimare care îl depășește pe cel al semnului: limitându-se la un sens direct, el reprezintă conținutul cu o anumită emfază, amplifică forța de redare și acționează prin redundanță. La aceasta se adaugă repetiția, care îngăduie ca strălucirea simbolului să fie aprofundată. Astfel, în domeniul religios, prin repetarea unor cuvinte și gesturi, credincioșii sunt invitați să se deschidă lumii de dincolo.

În categoria simbolurilor intră și alte forme precum emblema, alegoria, parabola și chiar semnul sub diversele sale aspecte în filozofia modernă. Toate acestea arată bogăția și virtualitățile simbolului, însă nu-i modifică esența, caracterul său transcendent.

Gândirea creștină, care dorește să exprime tainele credinței, va întrebuința din plin simbolul. Mai întâi, ea se va ajuta de simboluri care, în pofida originii lor păgâne, reprezintă valori transcendente ale umanității. Ele vor fi aprofundate, îmbogățite, printr-un sens specific creștin (porumbelul, păunul, ancora). Ulterior, sensul originar se va șterge pen-

tru a face loc creațiilor noi, precum peștele sau mielul, simboluri ale lui Hristos. La finele acestei evoluții, când teologia va fi elaborat doctrine asupra Întrupării, imaginea propriu-zisă va înlocui simbolul, urmând să ajungă reprezentarea privilegiată a tainelor[1].

Păstrând toate proprietățile semnului și simbolului, imaginea va aduce în plus elementul uman. Transcendent și abstract, simbolul devine imagine transcendentă dar concretă. În acest fel Infinitul se oglindește în finit, Negrăitul devine exprimabil.

Imaginea ca participare la divin

În analiza făcută diferitelor tipuri de imagini (*Contra celor ce defăimează imaginile*, spre 730), Sfântul Ioan Damaschin întrebuințează categoriile neoplatonice ale lui Dionisie Areopagitul. Pentru el, imaginea este participare la model, la prototip. Ea nu este numai poetică, ci și ontologică. Prin natura sa participarea la ordinea creată nu este niciodată perfectă, ci întotdeauna include o deficiență. Astfel, Sfântul Ioan Damaschin definește imaginea ca o „asemănare care caracterizează prototipul, rămânând diferită de acesta într-o anume măsură“[2]. Gradul de asemănare depinde de gradul de participare la prototip. Acesta este principiul de clasificare al Sfântului Ioan Damaschin. Plecând de la imaginea consubstanțială care este Cuvântul, el ajunge la icoană, reflexul realităților nevăzute în materie.

Imaginea în forma sa desăvârșită, spune el, nu există decât în Sfânta Treime: este Cuvântul veșnic născut din Tatăl, care posedă în sine plenitudinea naturii dumnezeiești. Tot ceea ce are Tatăl este și al Fiului[3]. Cu-

---

[1] Astfel trebuie să înțelegem canonul 82 al Sinodului Quinisext („in Trullo“). Numai icoana poate exprima caracterul întrupat al credinței creștine, simbolul își păstrează locul atât cât își îndeplinește funcția.

[2] P.G. 94, col. 1240.

[3] *Epistola către Coloseni* 1, 15: „Acesta este chipul lui Dumnezeu celui nevăzut“; *Epistola către Evrei* 1, 3: „strălucirea slavei și chipul ființei Lui“.

vântul este participare desăvârșită, fără vreo deficiență, asemănare desăvârșită. Natura Sa este identică cu cea a prototipului.

Treapta următoare a acestei ierarhii o constituie imaginea pe care Dumnezeu o are despre lucrurile create de el: lumea așa cum este ea în „sfatul cel mai dinainte de veci al lui Dumnezeu". Sfântul Ioan Damaschin reia aici expresia lui Dionisie care le calificase ca „predeterminări". Înainte de venirea lor la ființă, din veșnicie, lucrurile sunt prezente în gândul lui Dumnezeu ca un model, ca o imagine.

Al treilea gen de imagini îl reprezintă lucrurile văzute în măsura în care ele reprezintă lucrurile nevăzute, „dincolo de figuri, pentru ca figurându-le de o manieră corporală să accedem prin ele la o cunoaștere a celor ascunse"[4]. Rațiunea stă în aceea că omul nu se poate ridica la contemplarea lucrurilor nevăzute fără mijlocirea lucrurilor văzute. Scriptura se adaptează și ea la insuficiența spiritului nostru, pentru a trezi dorința noastră către Dumnezeu. La fel, natura descoperă tainele credinței: în soare, lumina și razele sale se reflectă taina Treimii și, pentru a se asemăna cu Dumnezeu, omul a fost dăruit cu minte, cuvânt și suflare.

Al patrulea gen de imagini este apropiat de cel precedent: cuprinde lucrurile viitoare care pot fi prefigurate printr-un lucru sau eveniment prezent: rugul aprins o preînchipuie astfel pe Maica Domnului, iar apa și norul evocă Duhul care botează.

Al cincilea gen de imagini îl formează reprezentările lucrurilor din trecut, prin care este păstrată amintirea unui personaj sau eveniment. Aceste imagini sunt exprimate în cărți prin mijlocirea cuvintelor sau sunt desenate în tablouri în scopul de a putea fi contemplate de către toți. „Mulțumită lor, ne ferim de rău și năzuim către bine."[5] În acest loc menționează Sfântul Ioan Damaschin icoanele: „Și noi, cei de astăzi, zugrăvim imaginile (icoanele) celor care s-au distins în virtuți, pentru a ni-i păstra în amintire, a-i urma și din dragoste pentru ei"[6].

---

[4] Christoph von Schöenborn, *op. cit.* pp. 191-193.
[5] P.G. 94, col. 1243-1244.
[6] *Ibidem*, col. 1245.

Sfântul Ioan Damaschin nu merge mai departe în analiza sa asupra imaginii. În această ierarhie care se întinde de la desăvârșita asemănare prin identitatea de natură între Tatăl și Fiul, până la lucrurile sensibile, imaginea ocupă locul cel mai de jos. Analogia este aici cea mai puțin desăvârșită. Sfântul Ioan Damaschin nu distinge imaginea naturală, singura capabilă să participe la substanța prototipului, de imaginea artificială, care participă doar prin asemănare. După el, concepția despre imagine se fundamentează mai curând pe o participare ontologică.

Cauza acestor ambiguități stă fără îndoială în faptul că Sfântul Ioan Damaschin trebuia să înfrunte obiecția fundamentală a iconoclasmului, și anume că materia este rea, incapabilă să reprezinte realitățile spirituale. Pentru a revaloriza materia, el se menține în categoriile neoplatonismului lui Dionisie. Astfel, el conferă participării ontologice un nou aspect, întemeiat pe hristologie: „Nu voi înceta să cinstesc materia care a făcut posibilă mântuirea mea. Însă nu o cinstesc ca pe Dumnezeu. Cum ar fi Dumnezeu cel ce a venit la ființă plecând de la nimic? Chiar dacă trupul lui Dumnezeu este Dumnezeu, devenit astfel prin unirea ipostatică fără schimbare care dă sfințenia, rămâne totuși ceea ce este prin fire, trup animat de un suflet rațional, creat, iar nu necreat. Însă cinstesc și restul materiei prin care mi-a venit mântuirea, ca fiind umplută de energiile dumnezeiești și de har (...). Nu disprețui materia: nu este rușinoasă, căci nimic din ceeea ce Dumnezeu a făcut nu este rușinos“[7].

Din acest text se desprinde foarte bine caracterul imaginii în bogăția sa, chiar dacă ea aparține ultimei trepte a ierarhiei. Principiul fundamental al acestei concepții este legat de Întruparea Cuvântului. În unirea Cuvântului cu firea omenească, trupul lui Hristos a devenit sfânt, plin de har. Sfântul Ioan îl numește chiar *homotheos*, egal lui Dumnezeu. Iar în trupul Său întreaga materie a fost sfințită. „Se pare că în gândirea lui Damaschin exista ideea unei comunicări difuze a sfințeniei trupului lui Hristos și celorlalte materii, a unei relații participative, ontologice între trupul lui Hristos și reprezentarea sa. În acest fel icoana poate deveni mijlocitoare de har.“[8]

---

[7] Idem.

[8] Christoph von Schöenborn, *op. cit.*, p. 195.

Aceste două analize făcute imaginii, una mai degrabă în spiritul și metoda aristotelismului, iar cealaltă urmând schema neoplatonismului lui Dionisie, par la prima vedere opuse, însă în felul lor ele se întâlnesc. Analiza semnului pleacă de la forma cea mai simplă urmând să se ridice până la simbol cu caracterul său epifanic. Analiza icoanei începe cu imaginea consubstanțială din dumnezeire, pentru a coborî până la gradul cel mai mare de materializare. Ultima concepție este neîndoielnic mai bogată, ea implică Revelația și este mai obișnuită lumii bizantine. Cu toate acestea, ele au în comun trăsătura esențială a icoanei: o prezență a negrăitului care țâșnește din materie.

PARTEA A II-A

ELEMENTE DE ESTETICĂ

Căci precum zugravii desenează întâi cu o singură culoare schița portretului, apoi, înflorind puțin câte puțin o culoare pe altă culoare, scot la iveală chipul celui zugrăvit (...), așa și harul lui Dumnezeu începe prin Botez să readucă „chipul" omului la forma în care era când a fost făcut. Apoi, când ne vede dorind cu toată hotărârea frumusețea asemănării (...), înflorește o virtute prin alta și înalță sufletul din strălucire în strălucire, dăruindu-i pecetea asemănării.

Diadoh al Foticeii,
O sută de capete gnostice, 89

Chiar și o persoană neinițiată în arta icoanei este sensibilă la armonia care emană dintr-o icoană zugrăvită de un maestru. Chiar și icoane mai modeste, mai artizanale provoacă admirația prin naivitatea lor sau prin caracterul primitiv al unora dintre elementele lor. Dacă se compară însă aceste icoane modeste cu capodoperele marilor artiști, iese la iveală o profundă deosebire.

Această diferență ține mai ales de grafism. Nu rafinamentul desenului este cel care constituie în icoană elementul dominant, ci o armonie specifică a întregului: structura unei icoane nu poate fi comparată cu schița, fie ea și genială, a unui mare artist. În loc de a fi mai întâi de toate concretizarea unei intuiții sau traducerea unei impresii ori a unei abstracțiuni, icoana este rodul unei tradiții: înainte de a fi pictată, ea este o operă cugetată îndelung, elaborată cu migală, de către generații întregi de pictori.

Astfel icoana este susținută de o structură în care fiecare element își găsește locul, corespunzător semnificației și importanței sale. Cu siguranță, icoana nu se reduce la această structură, care însă pentru o icoană realizată de un maestru reprezintă condiția de a exista, pecetea ei incofundabilă.

Se naște de îndată întrebarea: este această structură rezultatul unei munci îndelungate ținând desăvârșirea lucrării sau este mai degrabă o structură preconcepută ca principiu organizator al lucrării? Este oare această structură ținta finală a execuției artistice, sau dimpotrivă punctul de plecare în alcătuirea capodoperei? Problema este controversată.

În favoarea celei de-a doua opinii sunt invocate anumite mărturii istorice, de curând scoase la lumină, ca și o analiză riguroasă și sistematică a icoanelor executate de maeștri. Ce ne aduc în atenție aceste studii recente și inedite? Se știe în prezent că iconarii erau împărțiți, ierarhizați în mai multe categorii. Astfel „*Grammata*" celor trei patriarhi, text confirmat de țarul Alexei Mihailovici în 1669, arată că, dintre cele cinci categorii de artiști, cei mai bine cotați sunt „*znameniteli*": aceia care elaborează planul, structura geometrică, liniile desenului și care de asemenea supraveghează execuția picturilor.

V. N. Lazarev[1] constată în studiile sale că în echipele de zugravi care decorau bisericile erau atât monahi cât și laici, toți fiind la mare cinste și bine plătiți (în 1481, Dionisie a primit pentru iconostasul Bisericii Adormirea Maicii Domnului din Kremlin, Moscova, suma, enormă pentru acea vreme, de o sută de ruble). Din nefericire, secretele de compoziție ale acestor maeștri nu ne-au parvenit. În același timp, sub pictura în frescă s-au descoperit urme de linii geometrice de care zugravul se folosea pentru a organiza suprafețele și pentru a-și executa apoi liber desenul. Aceeași tehnică poate fi regăsită și în pictura romană a Occidentului (Normberg/Salzburg, Saint Savin în Poitou).

Zugravii în frescă executau și icoanele din biserici și este mai mult decât probabil că foloseau aceleași principii de compoziție. Cercetările din ultimii ani vin să confirme acest fapt.

[1] Victor Lazarev, *Russkaia srednevekovaia jivopis*, Ed. Nauka, Moscova, 1970, pp. 7-12.

CAPITOLUL 6

Structurile geometrice

Proporțiile

Teoriile asupra proporțiilor din lumea greco-bizantină erau binecunoscute în Rusia medievală. În *Grammata* celor trei patriarhi sunt menționați Pliniu, Aristotel, Polignot, Teofrast și alții. Pictorilor li se recomandă să lucreze după „proporții artistice și savante". În alte manuscrise, cunoașterea geometriei este considerată necesară deoarece pictorii trebuie să poată elabora structuri geometrice și operații de măsurare.

Majoritatea icoanelor au proporții bazate pe numere elementare, mai mici decât 10. Aproximativ 30% dintre ele sunt de 3:4, alte 30% de 4:5, apoi câte 10% din celelalte icoane au proporțiile 2:3, 5:7, 5:6. Pentru figurile întregi se foloseau proporțiile 2:5 sau 1:3. Predominanța proporțiilor 3:4 și 4:5 se explică fără îndoială prin cunoașterea „triunghiului sacru" (3:4:5) care permite obținerea cu precizie a unui unghi drept (fig. 1).

Liniile și arcele se trasau cu o coardă ori cu o sfoară încărcată de culoare sau funingine, întinsă deasupra suprafeței. Prin întinderea și apoi

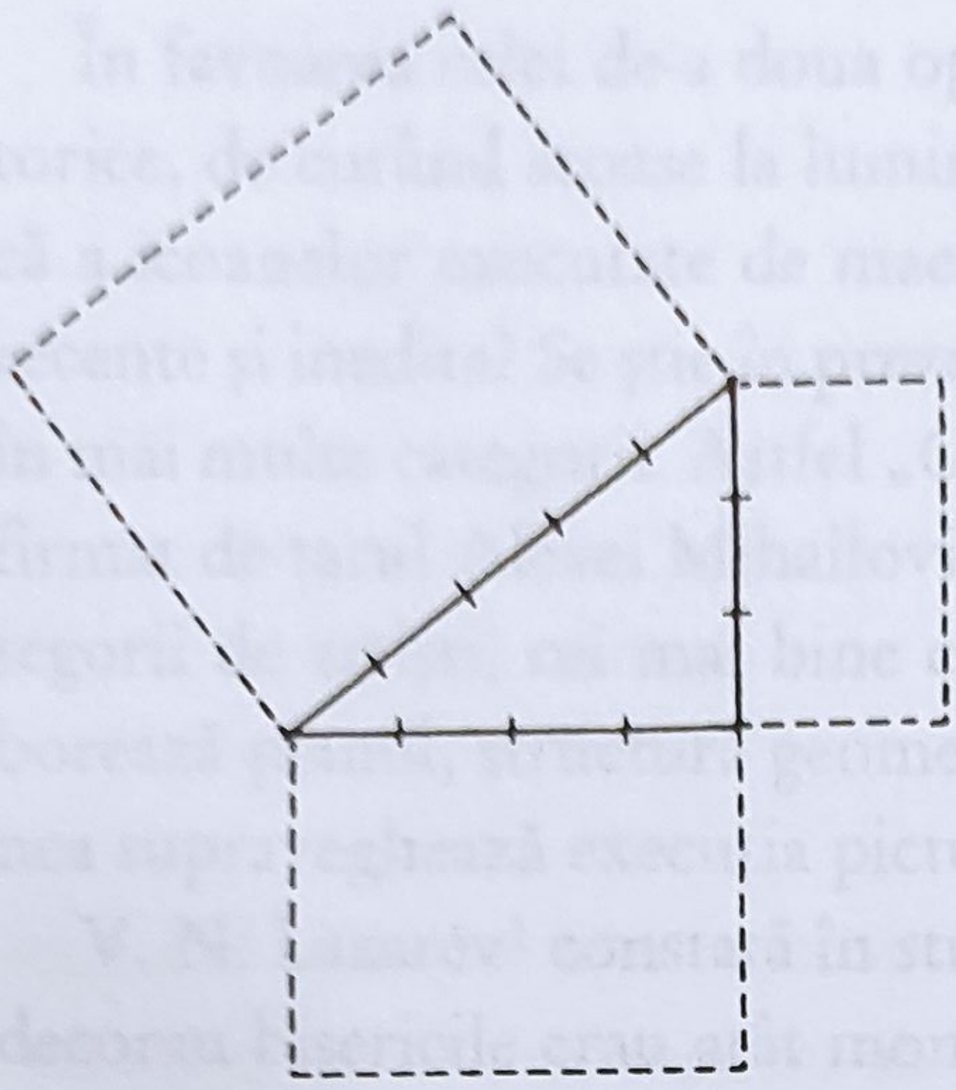


Fig. 1

destinderea ei, se trasau liniile drepte – acest procedeu este de altfel și astăzi utilizat de către zidari.

Pentru cercuri, coarda, la capătul căreia se fixa o bucată de cărbune, servea drept rază. Pentru panourile de mici dimensiuni se folosea un compas.

Astfel, trasând arce de cerc cu începere de la baza icoanei (AB) sau de la paralele la această bază (CD, EF etc.) a căror poziție este determinată de fracțiuni ale bazei (AB), se obțin toate formatele corespunzătoare numărului de aur. Se știe că acest număr i-a preocupat pe artiștii Renașterii și că, în zilele noastre, a ghidat calculele lui Le Corbusier (fig. 2).

Diferitele posibilități de structurare a suprafeței nu erau lăsate la libera alegere a pictorului. Ele trebuiau să corespundă subiectului ce urma să fie reprezentat. Era necesar deci ca artiștii să cunoască atât subiectele iconografice în detaliu, cât și posibilitățile compoziției lor. Cele două elemente erau fixate în caietele lor de crochiuri (*svitki*). Aceste desene pe pergament, legate în caiete, sunt precursoarele așa numitelor *podlinniki* (manuale ale zugravilor). Deja *Cronica* Lavrei Peșterilor din Kiev menționează caietele (*svitki*) și cărțile artiștilor greci care decoraseră biserica în secolul al XI-lea, păstrate cu grijă în mănăstire.

O altă sursă de inspirație se găsea în manuscrise. Ca și în Occident, ele erau copiate și recopiate de către generații de pictori și erau astfel răspândite dincolo de granițele țării.

În multe cazuri, crochiurile erau mărite în mod simplu cu ajutorul unui caroiaj. Adeseori însă, suprafața era determinată de date concrete: fie de proporțiile diferite ale spațiului disponibil (astfel Treimea lui Teofan, aparținând Bisericii Sfântul Proroc Ilie din Novgorod, este limitată de curba bolții), fie de proporțiile și dimensiunile unei icoane depinzând de proporțiile iconostasului, care, la rândul lui, era realizat în funcție de modulul dat de planul bisericii. În aceste cazuri, era necesar să se uti-

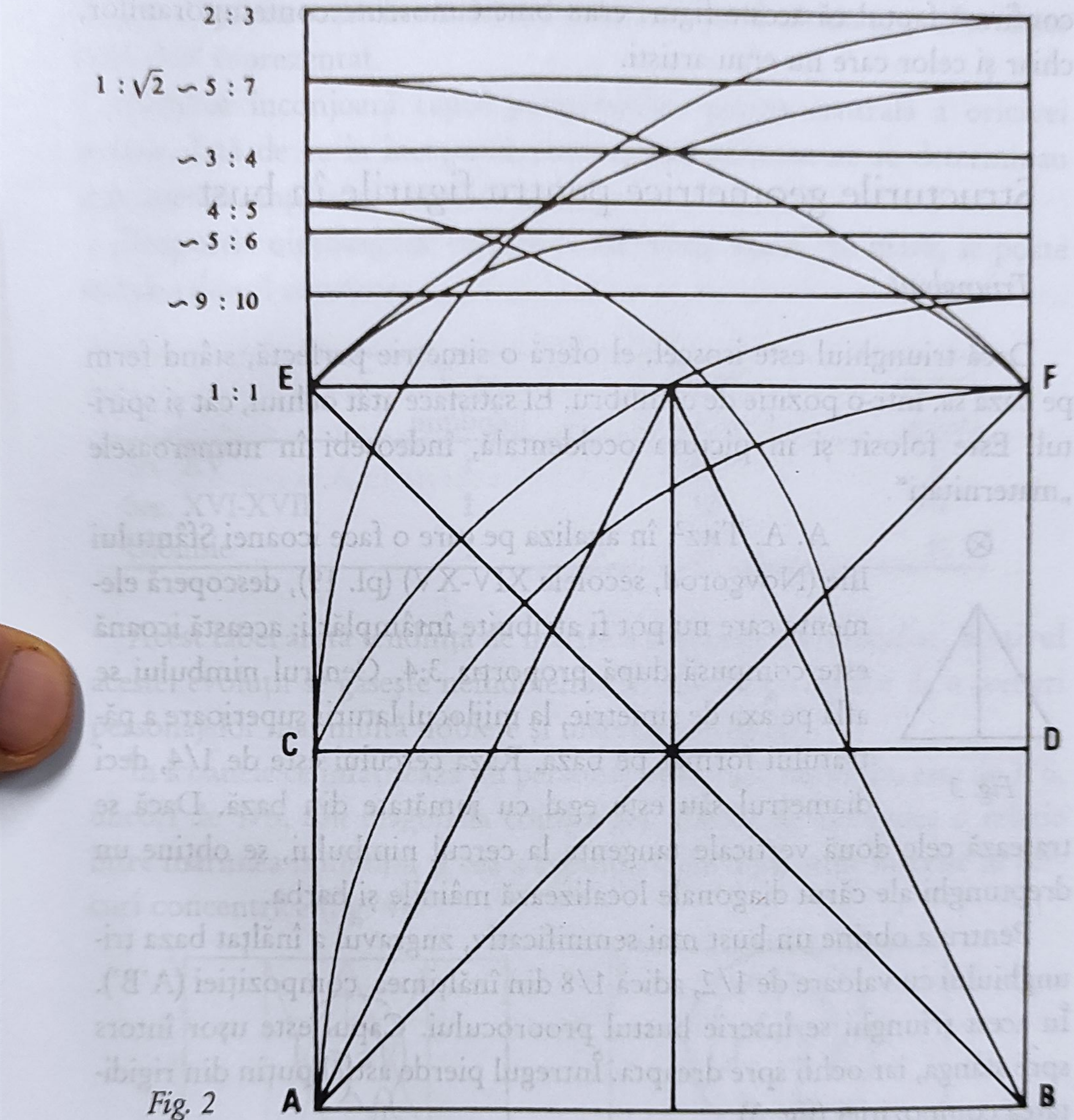


Fig. 2

lizeze forme compoziționale care să confere subiectului propriul său echilibru și care permiteau situarea personajelor conform cu importanța lor și cu raporturile logice din cadrul scenei.

Sunt lesne de înțeles importanța „iconarului-compozitor" (*znamenitel*) și stima pe care i-o purtau contemporanii.

Schemele de compoziție sunt menționate deja în manuscrisele din secolele XVI și XVII. Ele se numesc *zastavitsa* și pot fi reduse la următoa-

rele figuri geometrice: triunghiul, crucea, grila și cercul. V. N. Lazarev confirmă faptul că aceste figuri erau bine cunoscute contemporanilor, chiar și celor care nu erau artiști.

Structurile geometrice pentru figurile în bust

Triunghiul

Dacă triunghiul este isoscel, el oferă o simetrie perfectă, stând ferm pe baza sa, într-o poziție de echilibru. El satisface atât ochiul, cât și spiritul. Este folosit și în pictura occidentală, îndeosebi în numeroasele „maternități".

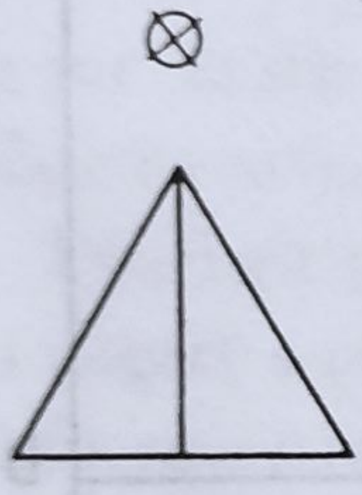


Fig. 3

A. A. Titz[2], în analiza pe care o face icoanei Sfântului Ilie (Novgorod, secolele XIV-XV) (pl. 19), descoperă elemente care nu pot fi atribuite întâmplării: această icoană este compusă după proporția 3:4. Centrul nimbului se află pe axa de simetrie, la mijlocul laturii superioare a pătratului format pe bază. Raza cercului este de 1/4, deci diametrul său este egal cu jumătate din bază. Dacă se trasează cele două verticale tangente la cercul nimbului, se obține un dreptunghi ale cărui diagonale localizează mâinile și barba.

Pentru a obține un bust mai semnificativ, zugravul a înălțat baza triunghiului cu valoare de 1/2, adică 1/8 din înălțimea compoziției (A'B'). În acest triunghi se înscrie bustul proorocului. Capul este ușor întors spre stânga, iar ochii spre dreapta. Întregul pierde astfel puțin din rigiditatea compoziției (fig. 3).

Nimbul

Ca să înțelegem mai bine compoziția icoanei, trebuie studiat rolul jucat de nimb, element de primă importanță pentru structura geometri-

---

[2] Alexei A. Titz, „Nekotorîe zakonomernosti kompoziții ikon", *Drevnerusskoe iskusstvo*, Ed. Akademia Nauk, Moscova, 1963, pp. 22-53.

că. Aceasta nu se îndepărtează de schemele de compoziție, deoarece nimbul este, în toate icoanele, un centru în jurul căruia se construiește subiectul reprezentat.

Nimbul înconjoară capul personajului, partea centrală a oricărei icoane. Iată de ce la începutul compoziției geometrice se determinau mărimea și amplasarea nimbului.

Proporția nimb-figură variază cu diferitele epoci. În mare, se poate stabili tabloul următor:

	Raza nimbului	Figură în picioare	Figură așezată
Sec. XV	1	8 sau 9	8
Sec. XVI-XVII	1	10	9
Dionisie	1	12	10

Acest tabel arată tendința de mărire a înălțimii personajelor. Motivul acestei evoluții se găsește neîndoielnic în efortul pictorilor de a conferi personajelor mai multă noblețe și măreție spirituală.

În icoanele ce înfățișează un personaj bust, raza nimbului este de 1/6, uneori de 1/5, din diagonala compziției. Există de asemenea o relație între mărimea nimbului și cea a capului. Cele două sunt înscrise în cercuri concentrice (fig. 4).

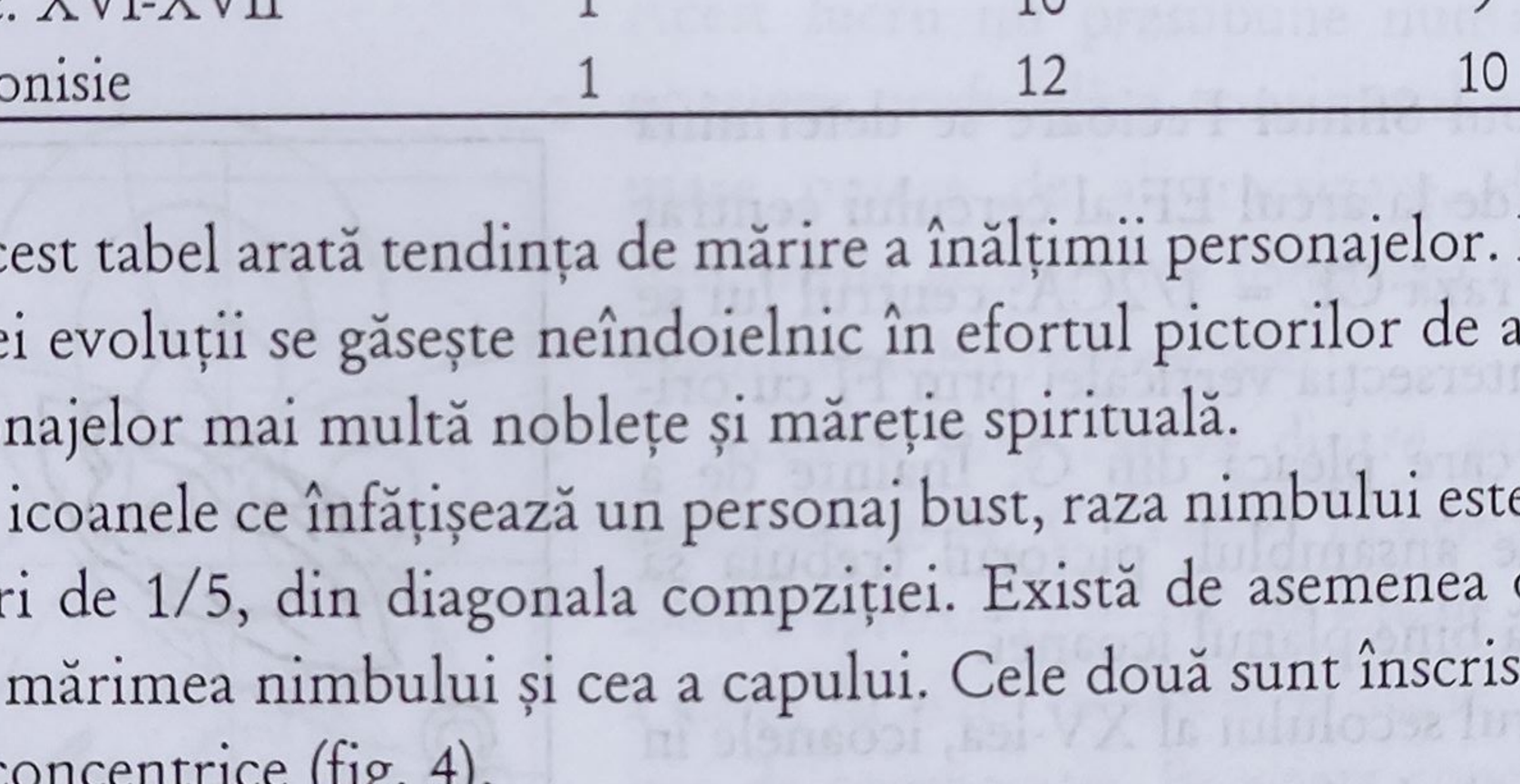


Fig. 4

Cu toate acestea, relația între cercul nimbului și cercul capului nu este fixă, cum se pretindea mai înainte vreme. Proporția între cele 2 diametre poate fi de 1:2, 2:3, 3:5.

Importanța nimbului se face remarcată mai ales prin locul său în cadrul compoziției. În icoanele în care personajele sunt reprezentate din față și în compozițiile de mari proporții (de exemplu, Soborul Maicii Domnului), centrul celor două cercuri delimitând nimbul și capul se află la intersecția axei de simetrie cu latura superioară a pătratului format pe bază.

Un alt exemplu interesant de compoziție este icoana Nașterii Domnului, aparținând școlii lui Rubliov (secolul al XV-lea) (pl. 20). Nimbul Pruncului Iisus, centrul dogmatic al icoanei, se găsește la intersecția celor 2 cercuri trasate pornind de la bază (centrate în A și respectiv în B) (fig. 5).

Nimbul Sfintei Fecioare se determină plecând de la arcul EF al cercului centrat în C de rază CE = 1/2CA: centrul lui se află la intersecția verticalei prin FI cu orizontala care pleacă din G. Înainte de a compune ansamblul, pictorul trebuia să cunoască bine planul icoanei.

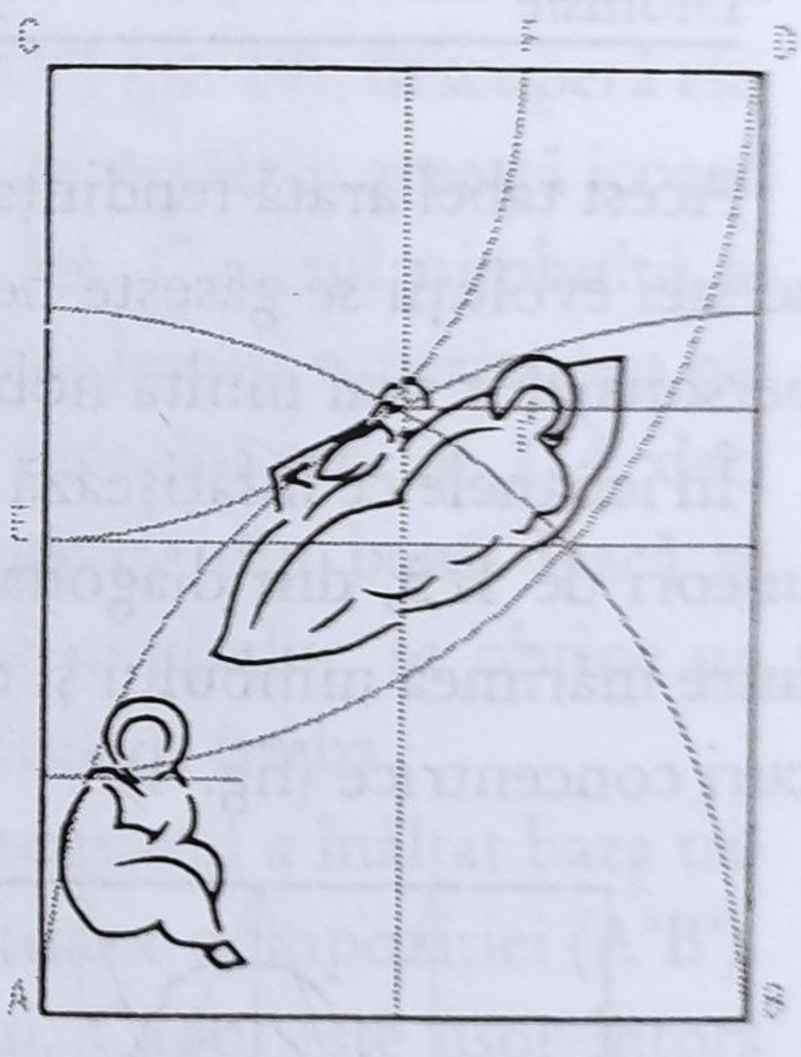


Fig. 5

În jurul secolului al XV-lea, icoanele în care nimbul depășește cadrul superior sunt din ce în ce mai numeroase. În icoanele Maicii Domnului cu Pruncul, Iisus se află de regulă sub latura de sus a pătratului construit pe bază (fig. 6, 7).

Centrul nimbului Maicii Domnului *Hodighitria* (secolul al XIV-lea) (pl. 18) se găsește și el pe această linie, dar, pentru a așeza cele două personaje într-un echilibru precis, el este mutat puțin la stânga axei de simetrie. Compoziția are dezavantajul de a crea un prea mare spațiu liber în cele două colțuri superioare ale icoanei (fig. 6). Acesta este unul dintre motivele pentru care aureola Maicii Domnului (*Hodighitria* din Smolensk, secolul al XV-lea) iese în afara cadrului (fig. 7). Astfel, spațiul liber

Fig. 6

Fig. 7

este diminuat și personajul pare mai aproape de privitor, pare să iasă din cadru.

Aceste sugestii apar de asemenea în icoanele unor iconostase, în care sfinții reprezentați se înclină către icoana centrală a lui Hristos (*cinul*). Jucându-se cu fracțiunile bazei sau ale înălțimii icoanei, pictorul ajunge să imprime fiecărui personaj echilibrul său[3]. Chiar și icoanele prăznicare și cele cuprinzând scene din viața sfinților – icoane care cer un accentuat dinamism – sunt organizate după aceste structuri. Acest lucru nu presupune numai o cunoaștere profundă a conținutului, ci și o mare putere de abstractizare, deoarece structurile geometrice formează scheletul evenimentului reprezentat.

Acestea sunt câteva dintre exemplele analizate de N. V. Gusev[4]. În urma examinării a aproximativ 300 de icoane, autorul a găsit, în afară de unele variante, aceleași legi de compoziție. Se poate concluziona că aceste legi erau bine cunoscute de către iconari până în secolul al XVII-lea și că ele s-au pierdut atunci când a început imitarea naturalismului occidental.

---

[3] Acest punct va fi studiat în capitolul următor

[4] N. V. Gusev, „Nekotorîe priemî postroenia kompoziții v drevnerusskoi jivopisi XI-XVII vekov“ , *Drevnerusskoe iskusstvo*, t. 3, Moscova, 1968, pp. 126-139.

Structurile geometrice pentru figurile în picioare: pătratele și cercurile

Majoritatea icoanelor înfățișând sfinți în picioare se află pe iconostase, mai precis pe rândul situat deasupra porților împărătești. Ei reprezintă ierarhia cerească adunată în jurul lui Hristos așezat pe tron. Ansamblul respectiv poartă numele *Deisis*, adică rugăciune, și el dă iconostasului sensul său teologic. Simplă barieră în jurul altarului la origine, iconostasul servea în primul rând pentru a separa naosul de altar, comunitatea pământească de liturghia cerească. Prin *Deisis*, iconostasul primește o altă funcție: aceea de a reprezenta legătura între Dumnezeu și credincioși. O dată cu dezvoltarea iconostasului, mai ales în Rusia cu începere din secolul al XIV-lea, aceste icoane au căpătat proporții din ce în ce mai impunătoare, ca în catedrala din Moscova sau în cea din Vladimir, unde ele depășesc o înălțime de trei metri. Or, în ciuda acestor dimensiuni monumentale, ele trebuiau să se încadreze în ansamblul arhitectonic, fapt ce pretindea multă pricepere din partea zugravilor.

Pentru figurile în picioare, proporția dimensiunilor panourilor era de regulă 1:2, 2:3 sau 2:5. Forma compoziției trebuia să fie suficient de simplă pentru a permite unificarea tuturor icoanelor și pentru a da, deopotrivă, posibilitatea varierii unor părți după particularitățile proprii diferitelor personaje (îngeri, apostoli, etc.).

În arta bizantină existau deja scheme de compoziție pentru diversele subiecte iconografice. Pentru un personaj în picioare întâl-

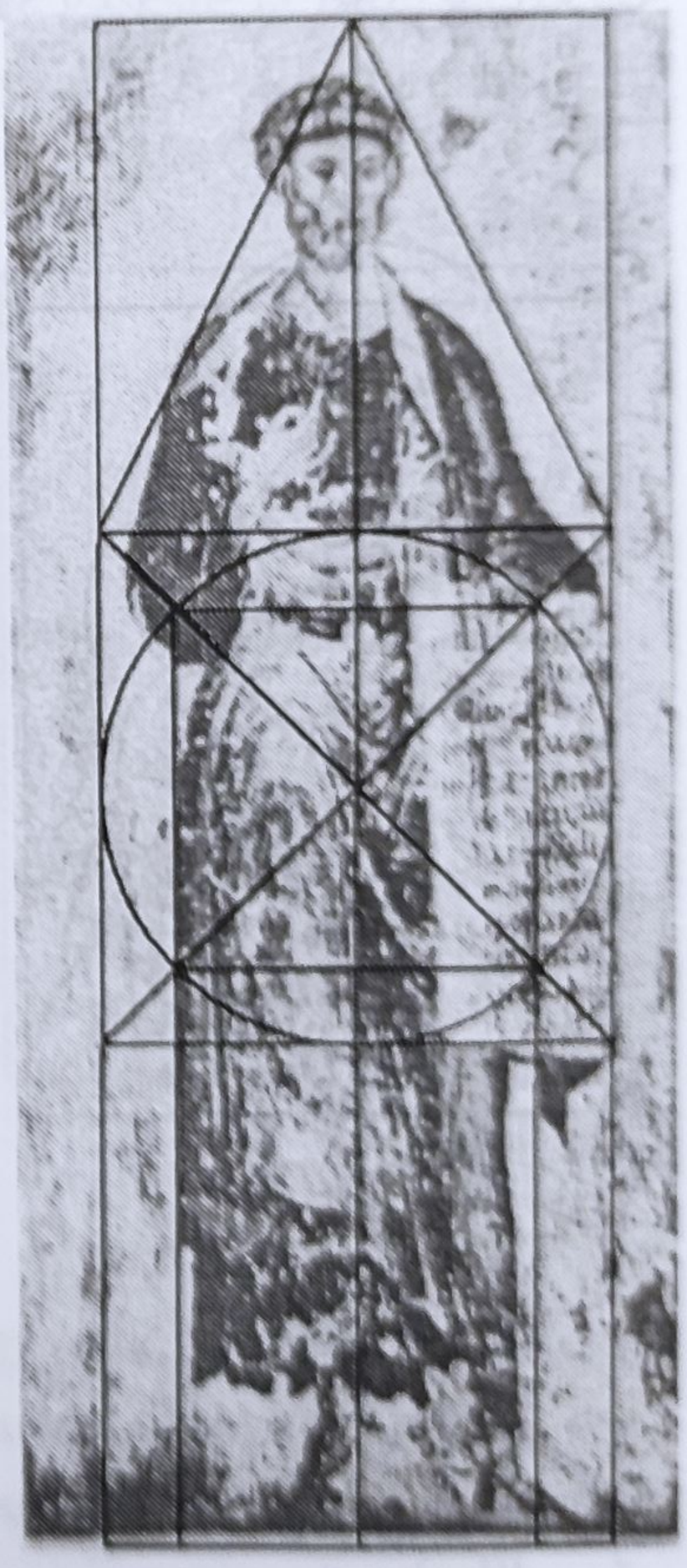


Fig. 8
Sfântul Petru.
Muntele Athos, Protaton,
sec. XII (84x40 cm)

nim, aproape fără excepție, forma celor trei pătrate, după cum putem remarca în icoana grecească a Sfântului Apostol Petru (secolul al XII-lea, Protaton, Muntele Athos) (fig. 8). Pătratul superior conține bustul și nimbul. Coatele sunt la înălțimea bazei. În pătratul din mijloc se încadrează bazinul până la genunchi, iar în pătratul inferior, picioarele. Lărgimea corpului corespunde pătratului înscris în cerc. Ansamblul este bine proporționat și exprimă o mare noblețe.

Aceeași schemă se regăsește deja într-o icoană din secolul al X-lea, cea a Sfinților Zosima și Nicolae (Mănăstirea Sf. Ecaterina, Muntele Sinai) (fig. 9). Proporțiile sunt aceleași, în schimb capetele sunt mai mari și lipsa mișcării face ca figurile să pară puțin greoaie.

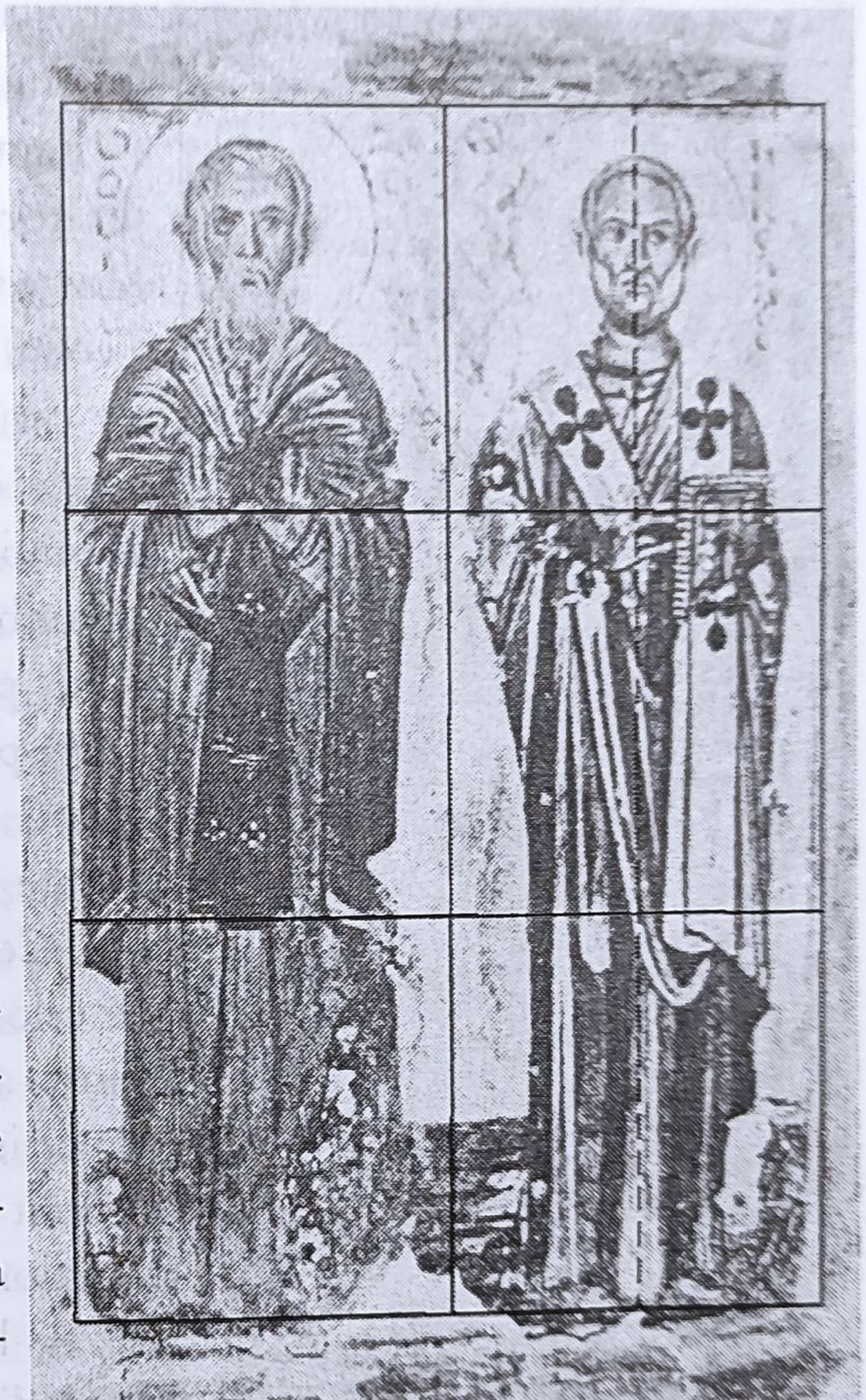


Fig. 9

Sfinții Zosima și Nicolae.

Sinai, Mănăstirea Sfânta Ecaterina, sec. X

(20,6x14,1 cm)

În studiul său asupra schemelor compoziționale ale icoanelor rusești, A. A. Titz analizează mai multe exemple din epoca lui Rubliov. Studiile de acest gen sunt încă o raritate în ceea ce privește arta bizantină și autorul are motivele sale pentru a-și limita lucrarea la o epocă precisă. Într-adevăr, multe dintre icoanele anterioare și următoare acestei perioade nu prezintă decât structuri rudimentare sau numai o simplă adăugare de module. (Despre aceste unități de bază, utilizate pentru a stabili proporțiile

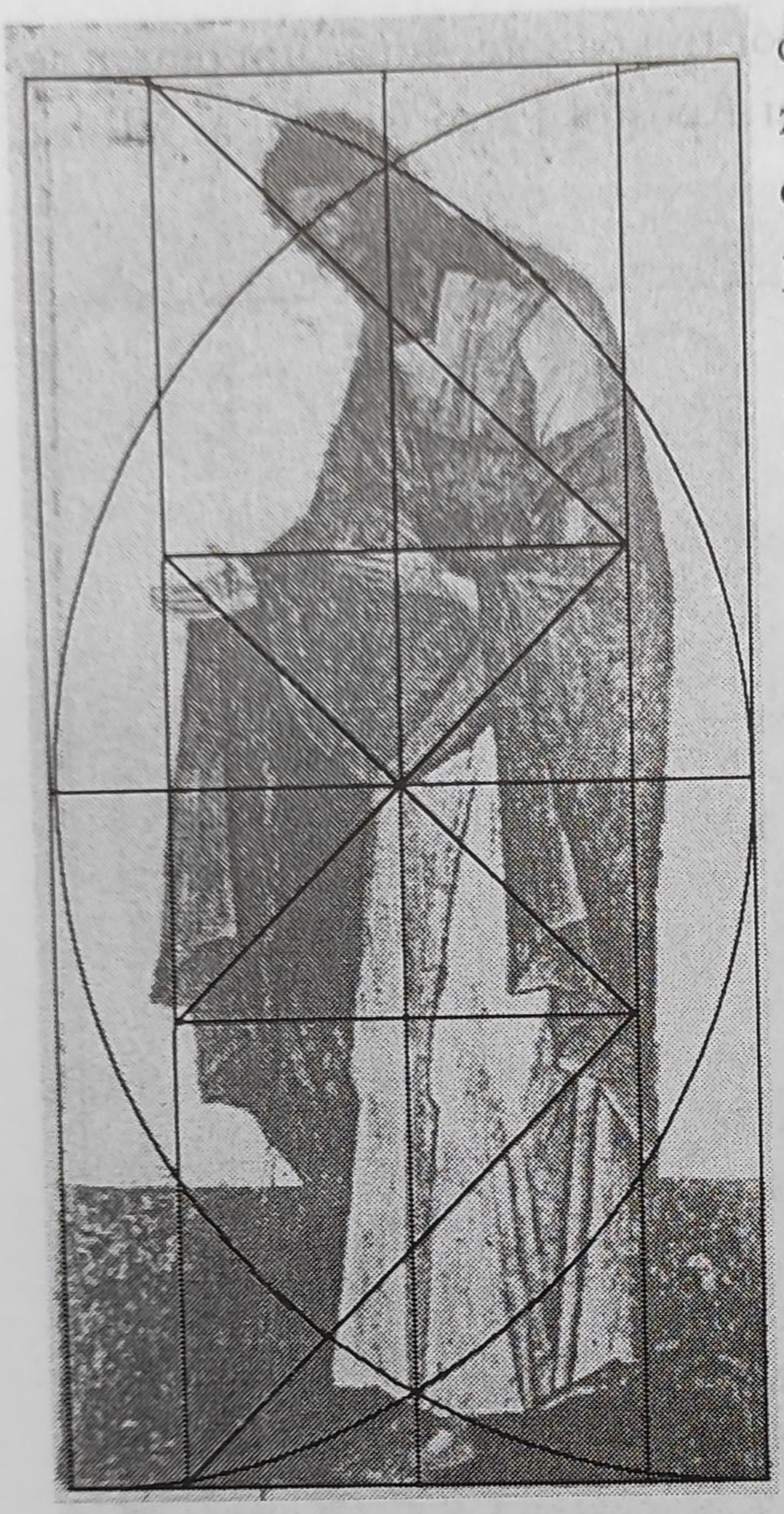


Fig. 10
Sfântul Ioan Botezătorul.
Teofan Grecul, Catedrala Bunei Vestiri, Kremlin, Moscova, 1405

corpului uman, se va vorbi mai târziu). Să observăm așadar modul în care pictorii secolelor XV și XVI respectau schemele icoanelor lor.

Pentru icoana Sfântului Ioan Botezătorul (catedrala Bunei Vestiri, Moscova, 1405) (fig. 10) marele artist Teofan Grecul folosește un panou ale cărui dimensiuni se află în proporția de 1:2, alegere destul de neobișnuită pentru icoanele rusești din ansamblul *Deisis*. Compoziția s-a făcut probabil de maniera următoare: prin trasarea axei (de simetrie – *n.tr.*) orizontale s-au obținut două pătrate și centrele a două semicercuri. Cele două puncte de intersecție ale celor două semicercuri au determinat axa verticală a compoziției. Împărțind-o pe aceasta în trei, s-au obținut cele trei pătrate ale schmei tradiționale. În pătratul superior este așezat bustul. Înclinarea bustului este indicată de diagonală. Baza acestui prim pătrat indică locul unde se situează coatele și mâinile. Pătratul median oferă centrul subiectului reprezentat, fiind și cel mai plin compozițional: acest pătrat este în întregime ocupat de mantia personajului. Pliurile din partea stângă subliniază verticala, cele din dreapta pregătesc mișcarea capului. În pătratul inferior gambele și picioarele sunt situate chiar pe axa verticală. Pliurile de pe genunchi urcă puțin înspre spate și dau astfel figurii un echilibru suplu care susține gestul de respect și veneraţie. Marginea superioară a reprezentării pământului trece prin punctele de intersecție ale semicercurilor cu laturile pătratului inferior.

Prin această compoziție, artistul grec a știut să dea întregului o fericită distribuție a volumelor și a spațiului liber. Această structură simplă și logică i-a permis să unească caracterul monumental cu supleţea mișcării.

În Rusia, iconarii aveau o mare stimă pentru arta lui Teofan. Într-adevăr, chiar dacă nu este considerat maestrul noii generații a secolului al XIV-lea, nu se poate nega că el a introdus în Rusia noile forme și concepții ale artei paleologe. Mai mult, arta sa era expresia spiritualității isihaste, determinante în spațiul ortodoxiei. Maeștrii ruși erau însă și moștenitorii artei marilor centre naționale precum Novgorod, Moscova, Vladimir și Suzdal. Există prin urmare două surse de inspirație, care își găsesc exprimarea în compoziția icoanelor.

Icoanele catedralei din Vladimir (1408), zugrăvite de Andrei Rubliov, ucenic sau colaborator al lui Teofan, descoperă deja o nouă concepție artistică. Se poate presupune că Rubliov a ales schema icoanelor din *Deisis*, iar ceilalți zugravi din atelierul său au folosit-o potrivit cu exigențele fiecărui personaj.

Icoana Sfântului Ioan Botezătorul – chiar dacă ea a fost în multe rânduri restaurată – rămâne caracteristică pentru modul de lucru al lui Rubliov (fig. 11).

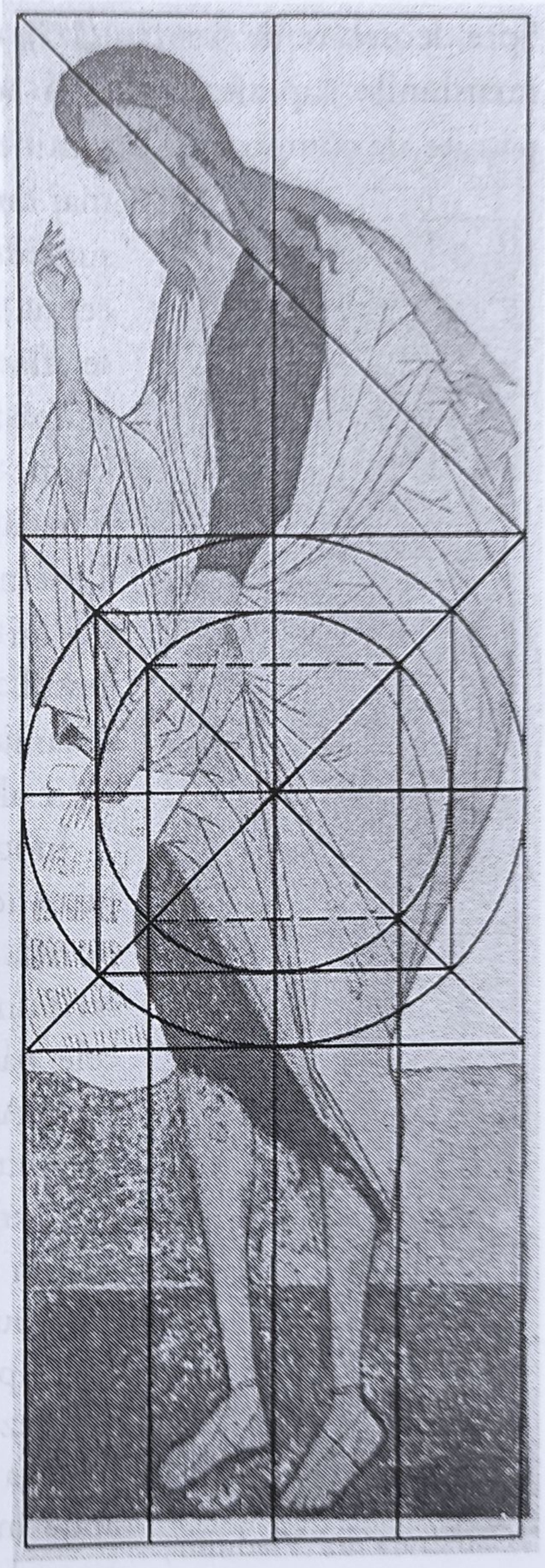


Fig. 11.
Sfântul Ioan Botezătorul.
Andrei Rubliov, 1408,
Catedrala din Vladimir,
Galeria Tretiakov (313x105 cm)

Spre deosebire de Teofan (1:2), el folosește proporția de 1:3 pentru dimensiunile suprafeței și, din această cauză, obține imediat cele trei pătrate ale compoziției bizantine. În acest fel, personajele umplu spațiul mai mult și par mai aproape. Părțile corpului sunt desenate după schema bizantină, cu excepția mâinii stângi ținând pergamentul, care se află pe axa orizontală, și a picioarelor, care ocupă fiecare câte un dreptunghi având drept lățime un sfert din bază. Concepția compozițională este însă foarte diferită de cea a lui Teofan: caracterului monumental al compoziției lui Teofan, Rubliov i-a preferat mișcarea, gestul. Conturul și pliurile sunt integrate în dinamica figurii; ele fac parte din sensul teologic al icoanei.

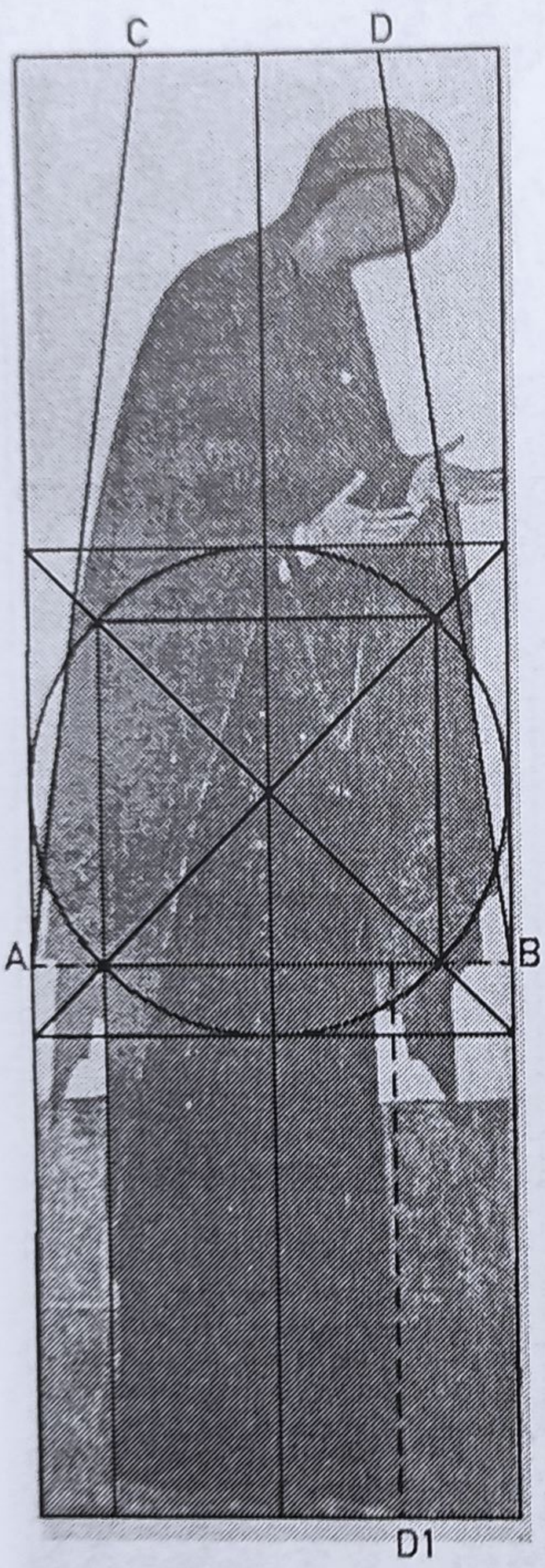


Fig. 12
Maica Domnului.
Atelierul lui Andrei Rubliov, 1408, Catedrala din Vladimir, Galeria Tretiakov (313x106 cm)

În icoana Maicii Domnului din cadrul aceluiași iconostas, Rubliov și-a modificat compoziția (fig. 12). În pătratul din mijloc, el a înscris un cerc. Trasând diagonalele, el a obținut cele patru vârfuri ale unui pătrat înscris în cerc. Apoi a împărțit marginea superioară a panoului în patru. Unind A și B (aflate la baza pătratului mic) cu C și D, el a desenat un trapez în care se înscrie perfect silueta Maicii Domnului. În partea de jos, conturul veșmântului, puțin retras datorită mișcării bustului, urmează linia DD1.

Una dintre ultimele opere ale lui Rubliov arată modul în care proporția dimensiunilor panoului influențează însăși structura compoziției. Este vorba despre icoana Sfântului Apostol Pavel, făcând parte din iconostasul catedralei Sfintei Treimi din Zagorsk (fig. 13). Dimensiunile panoului nu se află în proporția de 1:3, ca la Vladimir, ci în cea de 2:5. Aceasta

provine din proporțiile arhitecturii, proporții de care depinde și iconostasul, și de asemenea fiecare icoană în parte. Artistul a trasat axa verticală și axa orizontală. La intersecția lor a trasat un cerc al cărui diametru este egal cu lățimea panoului. Pentru a obține cele patru vârfuri ale unui pătrat, el a împărțit unghiurile drepte în două și a desenat diagonalele*. A fost apoi ușor să adauge pătratele de sus și de jos și să regăsească astfel schema bizantină. În pătratul superior, bustul este încadrat după sfertul de cerc cu centrul în vârful din stânga jos și cu raza egală cu baza acestui pătrat; înclinarea bustului este indicată de diagonala pătratului. În pătratul din mijloc, Rubliov a înscris un al doilea cerc împreună cu pătratul său înscris. Pătratul din urmă corespunde lărgimii figurii, aceasta fiind egală cu jumătate din lățimea icoanei.

Și aici, ca și la Vladimir, celelalte icoane ale iconostasului au fost executate de ucenici conform schemei maestrului. Această schemă a asigurat unitatea ansamblului.

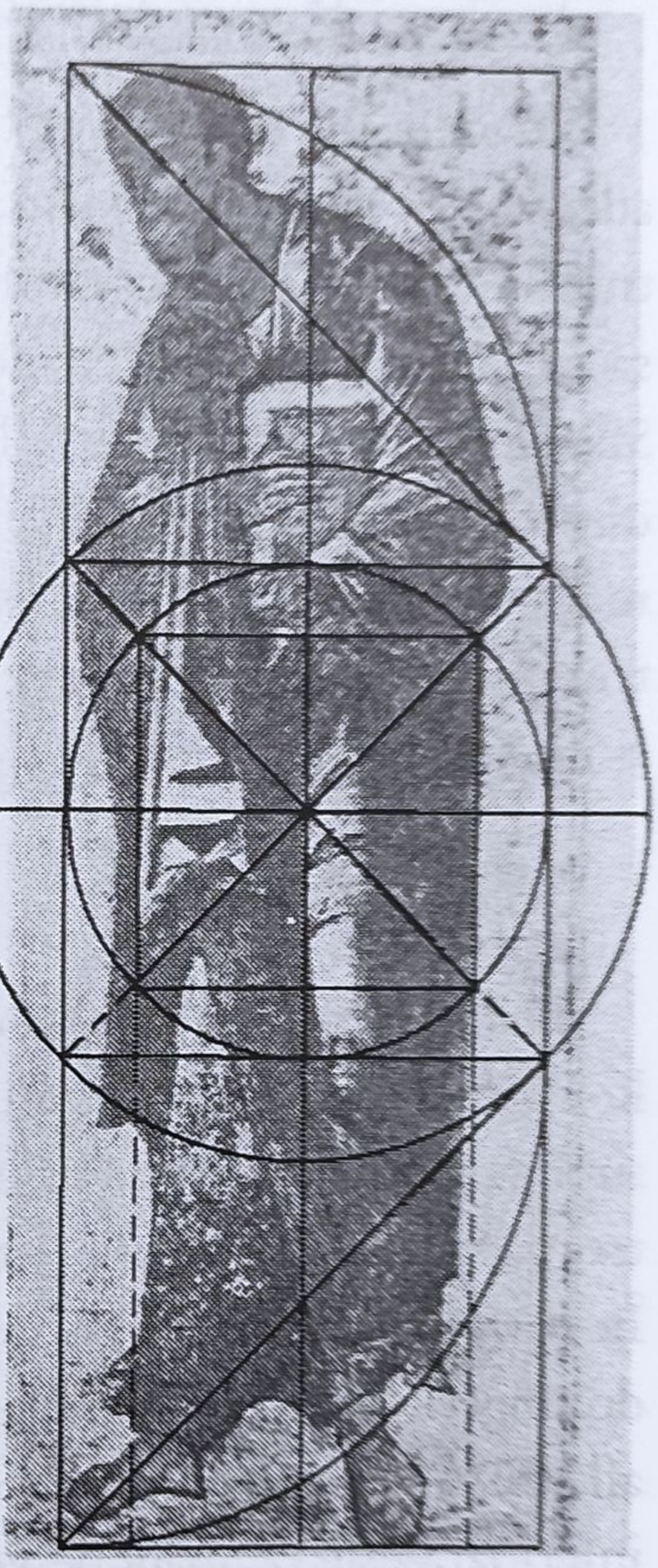


Fig. 13
Sfântul Apostol Pavel.
Andrei Rubliov, 1425-1427,
Catedrala Sfânta Treime,
Zagorsk (189x83 cm)

* A dus bisectoarele celor patru unghiuri drepte formate la intersecția axei de simetrie verticală cu cea orizontală; ele sunt diagonalele pătratului înscris în cerc (*n.tr.*).

Structurile geometrice pentru icoanele prăznicare: crucea, grila, cercul

Icoanele prăznicare, în care sunt reprezentate mai multe personaje adeseori în mișcare, necesită un format mai larg, apropiat de cel al pătratului. Dacă însă formatul se schimbă, structurile geometrice urmează să se modifice și ele. Icoanele de format pătrat sunt rare (de exemplu Sfântul Chip, secolul al XII-lea, Galeria Tretiakov, pl. 3), fără îndoială din cauză că personajul, de regulă în poziție verticală, cere un format mai mult înalt decât lat. Pentru a obține o compoziție reușită, zugravul trebuia să cunoască bine textul biblic, modul în care tradiția îl zugrăvise și înțelesul său spiritual.

Crucea

Icoana Înălțării (Școala moscovită, secolul al XV-lea, Galeria Tretiakov) oferă exemplul unei astfel de compoziții (fig. 14). Artistul a împărțit suprafața (ale cărei dimensiuni sunt în proporție aproximativă de 5:6) în trei părți egale pe direcție verticală și orizontală, și a obținut astfel o cruce. În partea superioară, el L-a desenat pe Hristos în mandorlă, susținută de doi îngeri. Ansamblul formează un triunghi isoscel. În partea mediană se află busturile apostolilor, iar în centru, bustul Maicii Domnului. Partea inferioară este ocupată de veșminte și picioare. În pofida acestei scheme geometrice, iconarul și-a păstrat o anumită libertate: centrul nimbului Sfintei Fecioare și cel al nimbului lui Hristos nu se află pe axa verticală, cele două grupuri de apostoli nu sunt perfect simetrice. Mișcarea și gesturile personajelor impuneau această abatere. Nu este vorba așadar despre imperfecțiuni: culorile, luminile, finețea chipurilor dau mărturie despre execuția artistică a unui maestru.

Grila

Din atelierul lui Rubliov provine icoana Nașterii (secolul al XV-lea, Galeria Tretiakov) (fig. 15, pl. 20). Formatul ei este mai mult înalt decât

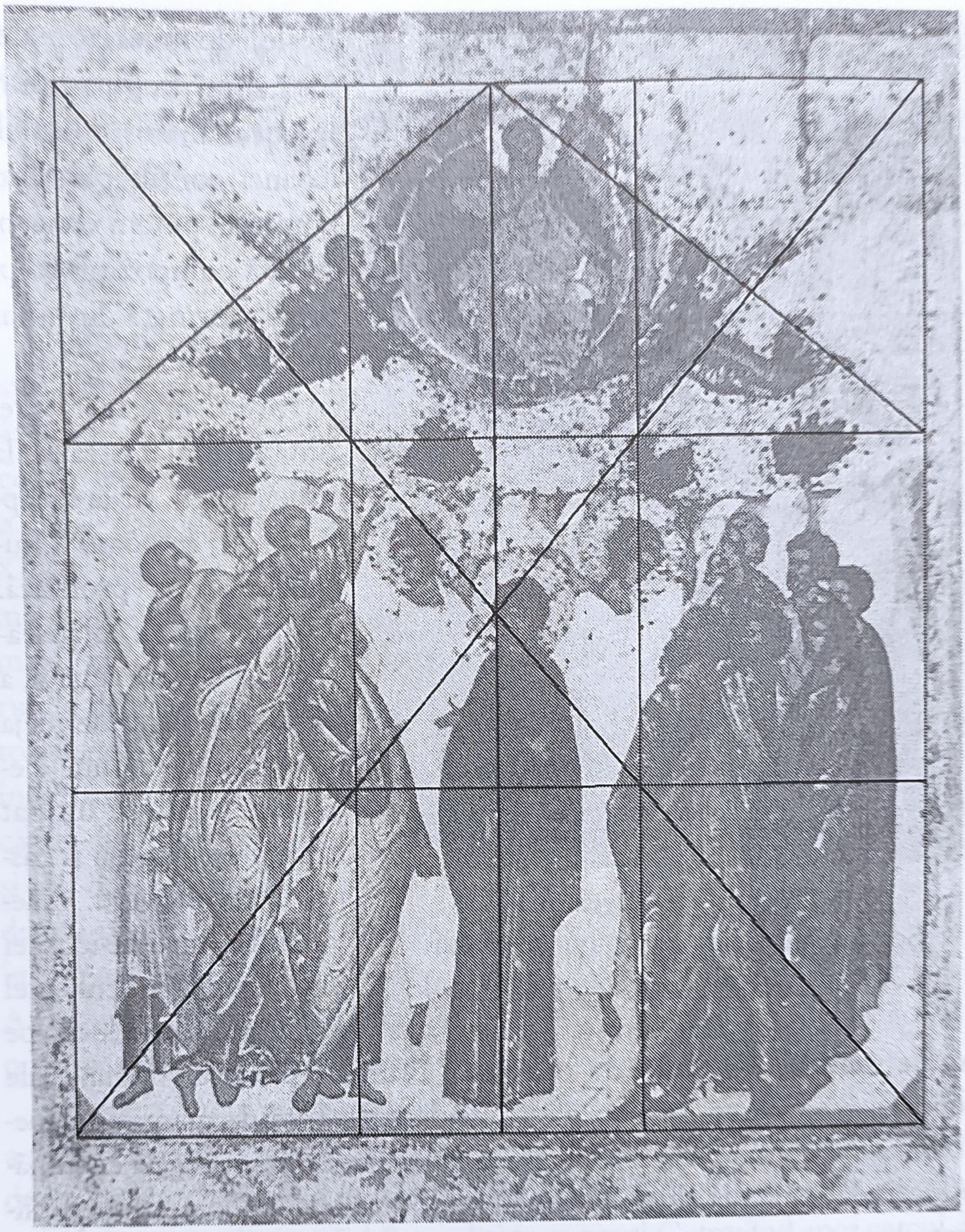


Fig. 14. **Înălțarea.**
Școala din Moscova, sec. XV,
Galeria Tretiakov (71x59 cm)

lat, proporția dimensiunilor sale fiind de cca 3:4. Nivelul artistic, rafinamentul desenului și bogăția coloritului o așează alături de cele mai frumoase icoane rusești. Și aici compoziția pare să fie o cruce (două ver-

Fig. 15. **Nașterea.**
Școala lui Rubliov, începutul secolului al XV-lea, Galeria Tretiakov (71x54 cm)

ticale, două orizontale), însă cum dreptunghiurile situate în colțurile icoanei conțin părți importante, putem concepe această compoziție ca pe o grilă formată din nouă dreptunghiuri.

Partea superioară prezintă în mijloc steaua, la stânga magii, iar la dreapta îngerii; ea poate fi numită și zona profetică. Cea din centru înfățișează însăși taina: Pruncul, a Cărui iesle sugerează deja mormântul, Sfânta Fecioară întinsă pe un pat împărătesc, îngerii și păstorii slavoslovind. Adevăratul centru al icoanei este capul Pruncului, el se găsește într-adevăr pe axa de simetrie care coboară prin stea, Prunc și pântecele Maicii Sale (semnificație căutată, sau simplă coincidență?). Față de marginea superioară, centrul nimbului Pruncului se găsește la o distanță egală cu jumătatea din lățimea suprafeței. Centrul nimbului Maicii Domnului este situat, după cum deja s-a observat, la aceeași înălțime cu cel al nimbului Pruncului și pe verticala CC1, ridicat la distanță de o treime din bază față de latura dreaptă a icoanei.

Partea inferioară se referă la aspectul omenesc al evenimentului: la stânga, Sfântul Iosif sau mintea omului care nu reușește să înțeleagă că Pruncul de față este Dumnezeu; la dreapta, detaliile concrete ale unei nașteri: îngrijirile din partea dădacelor. Dreptunghiul din centru: stân-

cile, pământul gol, neantul. Claritatea și logica acestei compoziții sunt frapante: ele invită la reflecție.

Cercul

O ultimă formă de compoziție trebuie să mai fie amintită: cercul. O găsim deja într-o icoană bizantină a Schimbării la Față, datând din secolul al XII-lea (fig. 16). Proporția dimensiunilor este de 2:3. Urmând logica subiectului, iconarul i-a desenat pe cei trei apostoli în cele două dreptunghiuri inferioare, cât despre grupul alcătuit din Hristos transfigurat și cei doi proroci, el se încadrează perfect în cercul înscris în cele patru pătrate superioare. Ansamblul este caracterizat printr-o surprinzătoare rigoare.

Fig. 16. **Schimbarea la Față.** Constantinopol, sfârșitul secolului al XII-lea (mozaic), Louvre, Paris (52x36 cm)

Adeseori cercul este înscris în pătratul de la bază, ca în icoana rusească a Cinei Celei de Taină (Catedrala Bunei Vestiri, Moscova, 1405), pictată de un colaborator al lui Rubliov, Prohor din Gorodeț (fig. 17). Trasând cercul de centru A și rază AB, se obține punctul C, trasând apoi cercul de centru B și rază AB se obține punctul D. Intersecția diagonalelor pătratului ABDC este centrul F, pornind de la care maestrul a trasat un cerc de rază FG egală cu jumătate din lungimea bazei, și un al doilea cerc trecând prin punctul E, punctul de intersecție al sferturilor de cerc cu centrele A, respectiv B și raze egale cu AC și BD. În interiorul acestor două cercuri sunt desenați Hristos și apostolii, adunați pentru oficierea Euharistiei.

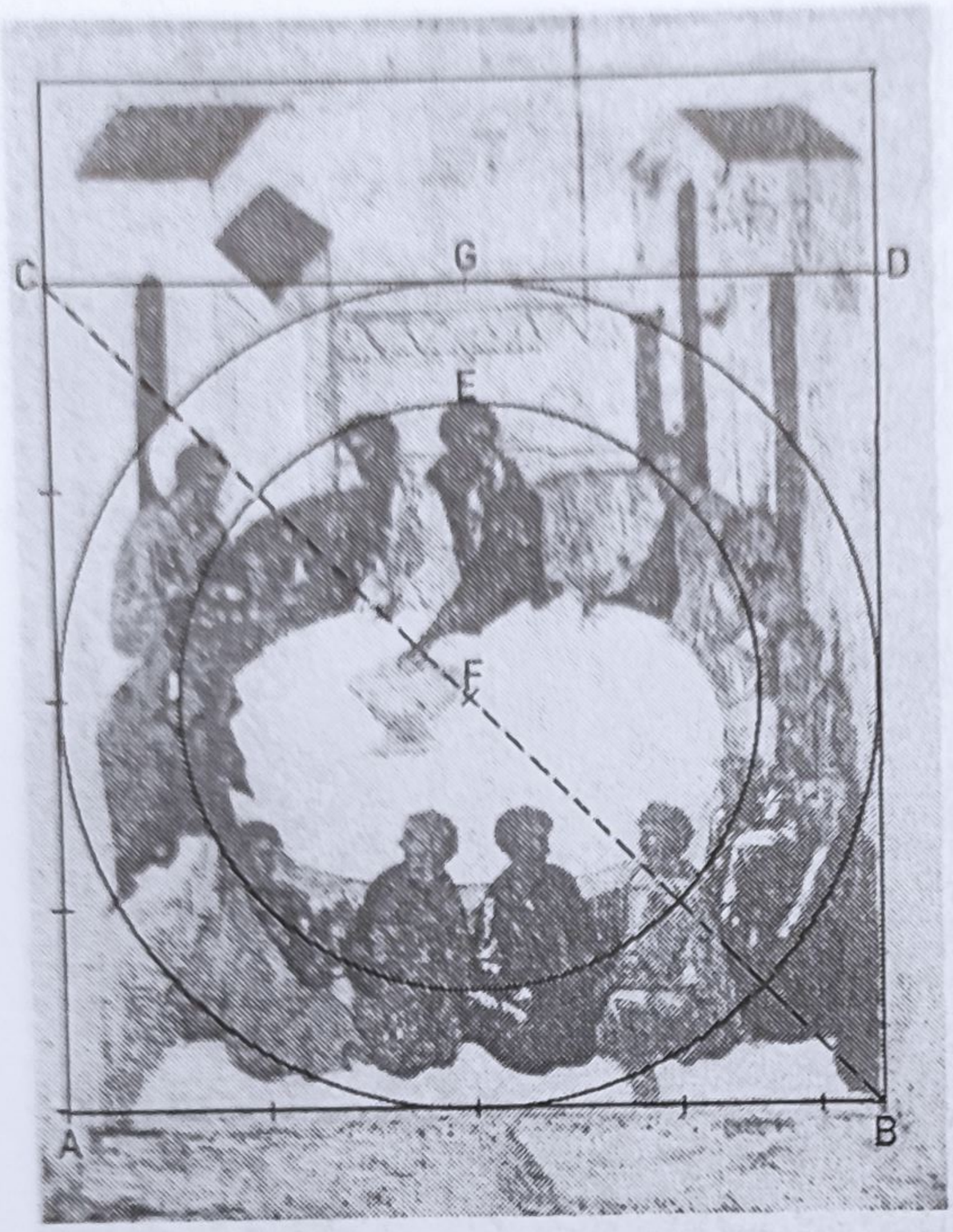


Fig. 17. Cina.
Prohor din Gorodeț, 1405, Catedrala Bunei Vestiri, Moscova (80x61 cm)

Douăzeci de ani mai târziu, un alt maestru a zugrăvit Cina cea de Taină după aceeași schemă, pentru Mănăstirea Sfintei Treimi. El a folosit de asemenea două cercuri, însă a grupat personajele de o manieră diferită. Icoana nu este o copie, ci o nouă interpretare.

Cercul este utilizat ca schemă compozițională și pentru Schimbarea la Față, Botezul lui Iisus și mai ales pentru Sfânta Treime, celebra icoană a lui Rubliov (1411 ?, Galeria Tretiakov) (fig. 18, pl. 29). Aici sensul teologic, dinamica culorilor și grafica își găsesc în cerc expresia lor cea mai pură.

Starețul mănăstirii ceruse ca Sfânta Treime să fie reprezentată ca izvor și model al unității. După tradiție, cele trei persoane cerești venite în cortul lui Avraam pentru a-i vesti nașterea unui fiu erau Cele trei Persoane ale Treimii. Rubliov rămâne fidel acestei tradiții, dar, făcând abstracție de aspectul istoric, el înfățișează numai cele trei Persoane în raporturile lor reciproce, iar pentru a exprima unitatea lor, el le dispune într-un cerc.

Panoul are dimensiunile în proporția de 4:5. Artistul a fixat de la început axa verticală. Apoi a format pătratul trasând un arc de cerc cu centrul în A și raza egală cu lungimea bazei AB, de la B către G: apoi un arc de cerc de centru B și cu aceeași rază, de la A către H. La intersecția diagonalelor pătratului ABHG, el avea la dispoziție centrul pornind din care a putut să înscrie în pătrat cercul, structura principală a compoziției. Prin acest centru trece deopotrivă axa orizontală IK. Din mijlocul P al bazei el a trasat apoi cele două oblice spre C și D. În cadrul descris de cele

două segmente astfel obținute, el a desenat mai târziu îngerii laterali. Cele două linii verticale ridicate din punctele de intersecție ale acestor oblice cu axa orizontală a pătratului delimitează spațiul folosit pentru îngerul din mijloc.

Nimburile îngerilor laterali sunt situate în dreptunghiurile laterale din partea superioară a pătratului și ating marginile acestuia. Centrul nimbului îngerului din mijloc se găsește pe cerc.

Fig. 18. Sfânta Treime.
Andrei Rubliov, 1411, pentru
Catedrala Sfintei Treimi din Zagorsk,
Galeria Tretiakov (142x114 cm)

În pofida acestei structuri simetrice, desenul lui Rubliov are multă suplețe și figurile își depășesc adeseori limitele geometrice. Astfel, capul îngerului din stânga este puțin ridicat întrucât îngerul din mijloc se înclină spre el. De asemenea, gesturile mâinilor sunt diferite, deoarece ele corespund personalității fiecărui personaj și funcției pe care acesta o îndeplinește în cadrul ansamblului. Chiar și făcând abstracție de orice interpretare teologică, îngerul din dreapta are o atitudine de acceptare smerită, pe când atitudinea celorlalți doi este mai activă. Pentru Rubliov, structura nu era decât un ajutor pentru a conferi subiectului echilibru. Ea își pierdea din importanță de îndată ce mișcarea ori sensul teologic o cereau.

În studiul său, A. A. Titz încearcă să precizeze încă de la început unele elemente ale compoziției printr-un sistem de arce de cerc. Nu se pot urmări întotdeauna explicațiile autorului, deoarece punctele indicate nu sunt bine precizate. În plus, acest sistem pare prea complicat pentru a fi

fost conceput din etapa inițială, mai ales că părțile astfel fixate nu sunt de o importanță decisivă pentru întregul lucrării, nici din punct de vedere teologic, nici din punct de vedere estetic.

Studiile științifice efectuate asupra principiilor compoziționale ale acestor icoane, precum și analizele pe care le-am putut face asupra altor icoane ne permit să propunem următoarele concluzii:

– marii artiști ai artei bizantine își compuneau desenele după structuri geometrice pentru a obține o tratare bine echilibrată a subiectului;

– atunci când subiectul o cerea, geometria compoziției nu era respectată strict: ea nu suprima nici mișcarea, nici expresia;

– se determina de la început centrul nimburilor, iar cu ajutorul lui capul; acest centru fiind un punct important al întregii compoziții, reprezintă cheia ei;

– figurile în picioare sunt compuse după schema celor trei pătrate;

– diferitele forme de compoziție depind de proporția dimensiunilor suprafeței de pictat;

– icoanele praznicelor sunt adeseori compuse pornind de la pătratul ridicat pe bază.

CAPITOLUL 7

Proporțiile corpului uman

Dacă în artă reprezentarea corpului omenesc a jucat întotdeauna un rol important, acest element figurativ constituie însăși esența schemei compoziționale a icoanei. Într-adevăr, ca pictură creștină, ea are un singur subiect de tratat: persoana umană, sufletul încorporat într-un trup. Nu este însă vorba despre reprezentarea ființei umane în cadrul său natural și istoric, nici despre cea a unor ființe cerești prin aspectul lor uman, așa cum au făcut-o artiștii Renașterii.

Icoana are o altă atitudine față de corpul omenesc. Plecând de la anumite date istorice și culturale ale civilizației bizantine, ea ajută la înțelegerea credinței creștine.

Lumea antică era fascinată de frumusețea trupului omenesc. Frumusețea nu era numai armonia proporțiilor, a mișcărilor și a formelor, ea însemna participarea la divin sau, după cum se exprimă Plotin: „Artele nu imită în mod direct obiectele vizibile, ci se înalță la rațiunile din care a provenit obiectul natural“[1].

[1] Plotin, *Ennéades* (V, VIII, 1), t. 5, Les Belles Letres, Paris, 1931, p. 136.

Pentru Grecia clasică, idealul de frumusețe este determinat de doctrina pitagoreică: „Totul este rânduit după număr". Aceste idei erau fundamentate pe descoperirea raporturilor numerice din consonanțele acustice. Pentru pitagoreici, intervalele de octavă, cvintă și cvartă erau dovada că natura corespundea gândirii matematice, că reunirea celor două reprezenta frumusețea.

Pentru a o sesiza, trebuia ca fenomenele „să fie descifrate". Frumusețea este deci subordonată unei structuri numerice a cărei cheie erau astronomia și geometria.

Într-adevăr, operele acelei perioade, precum *Doriforul* lui Policlet, arată folosirea numerelor în reglarea relațiilor dintre diferitele părți ale corpului uman. În legătură cu aceasta, Galien îi spune lui Crisip:

Frumusețea constă în armonioasa proporționare a părților între ele, între un deget și altul, între degete și restul mâinii, între aceasta și încheietură, între aceasta din urmă și antebraț, între antebraț și brațul întreg, în sfârșit, între toate părțile și toate celelalte, după cum este scris în canonul lui Policlet.

De-a lungul secolelor, mari personalități ca Platon, Vitruviu, Augustin, Boetiu, Leonardo da Vinci, au încercat să stabilească un canon al frumuseții al cărui principiu primordial este numărul de aur.

În Antichitate, din nefericire, textele și aplicațiile grafice ale acestor teorii sunt rare, ele aflând un ecou abia în perioada Renașterii.

Modulul bizantin

Creștinismul, după veacuri de persecuție, nu avea nimic în comun cu lumea păgână, nici în ceea ce privește teologia, nici în ceea ce privește morala. Iar când s-a întors către filozofia antică pentru a redescoperi în ea acel *logos spermatikos* – „Cuvânt sub formă de sămânță" – estetica nu constituia centrul său de interes. În domeniul artei, amintirea interdicției vechi-testamentare era încă prea puternică pentru a îngădui o aprofundare a reprezentării figurative. Dacă, în catacombe, arta antică era

îngăduită cu generozitate, nu era vorba de o pictură iluzionistă având drept scop exaltarea frumuseții carnale, ci de simple simboluri.

De asemenea, concepția unei lumi desfigurate de păcat și chemată spre a fi transfigurată de har era mult prea îndepărtată de un univers a cărui armonie era guvernată de numere. Astfel, în ciuda influenței exercitate de către neoplatonism în alte domenii, arta bizantină a renunțat repede la canonul antic al frumuseții. Iar în loc de a fi studiate raporturile numerice ale diferitelor părți ale corpului, se căuta armonia datorată unei unități de bază simple: modulul. El se îndepărta de natura idealizată a lumii eleniste pentru a afla imaginea omului nou. Acesta ieșea din ce în ce mai mult din lumea celor trei dimensiuni pentru a deveni oglindirea unei lumi în care nu mai există dimensiuni.

Sistemul modulelor avea și alte consecințe: simplifica compoziția figurilor și înlesnea armonizarea între mai multe lucrări. Aceasta era și o uzuală tehnică de atelier (în Occident, manuscrisul lui Villard de Honnecourt, aflat la Biblioteca Națională, Paris, este o bună ilustrare a acestui aspect practic). În scurt timp, influența modulului a exercitat o importantă influență asupra artei în ansamblu; s-a impus prin aceea că el constituia un canon simplu și clar și a fixat o tradiție fermă.

Și tot datorită modulului bizantin, în ciuda influențelor adeseori eterogene, arta bizantină și-a păstrat de-a lungul secolelor specificitatea.

După respingerea canonului elenist, rămânea să fie soluționată problema proporțiilor. Modulul nu putea constitui o simplă unitate „mecanică“: dacă întregul proporțiilor avea un sens, el trebuia să fie o parte a acestuia. Două idei au jucat un rol important în căutarea noului canon: prima își avea originea în concepțiile eleniste și era influențată mai ales de neoplatonism. Omul nu poate fi limitat la dimensiunile sale naturale; el este esențialmente ființă „supranaturală“. Artistului îi revine sarcina de a-l face să apară drept arhetip în relațiile sale cu veșnicia. Pentru a realiza aceasta, el se servește de cerc, ca de o măsură simbolică, și de raza lui, care devine măsură, la început pentru cap, apoi pentru corpul întreg.

Cealaltă idee este de ordin teologic și spiritual. Icoanele în care apar cel mai evident structurile cercului sunt cele reprezentând Sfântul Chip al Domnului (*Mandylion*-ul). Or, această icoană are o importanță pri-

mordială pentru întreaga iconografie. În perioada iconoclastă, ea a constituit pentru apărătorii icoanelor justificarea doctrinei lor. Faptul că în această icoană s-au păstrat trăsăturile feței lui Hristos dădea creștinilor dreptul, în pofida interdicției vechi-testamentare, de a-L reprezenta pe Dumnezeu și pe sfinți. Întreaga iconografie își are originea în această icoană. Cele două idei alcătuiesc astfel fondul tainic al fiecărei icoane: Dumnezeu a devenit om, iar omul se înalță spre veșnicie.

Proporțiile corpului uman

Iată proporțiile corpului așa cum sunt ele date în Erminia de la Muntele Athos:

„*Cunoaște, dar, o ucenicule, că trupul omului se face în nouă măsuri, din creștet până la tălpi.*

În întâia măsură de sus faci capul ca un ou, pe care îl împarți [în lung] în trei părți [depărtate cât una și alta]: în întâia parte să faci fruntea, în a doua nasul, în a treia bărbia, iar părul fă-l din afară de ou, de un nas. Și iarăși măsoară de la bărbie până la nas trei părți: în întâia parte faci gura, iar în cele două bărbia. Urechile să fie cât nasul, când este chipul drept. [Iar ochii să-i faci potriviți:] și cât este un ochi, atâta este și celălalt, la chipurile drepte; de asemenea (tot) atâta, [cât un ochi] sunt departe unul de altul; iar de la ochi până la ureche tot un ochi voiește [;asemenea și până la cealaltă ureche; și cât este nasul, atât este un obraz în lățime]. Iar când capul este într-o parte, trebuiesc două lungimi de ochi [din coada ochiului] până la ureche. Iar gâtul să fie cât și nasul.

După aceea, măsoară de la bărbie până la mijlocul trupului trei măsuri și, până la genunchi, alte două. Și la genunchi scazi o parte cât un nas, și de aici în jos mai pui alte două măsuri până la glezna piciorului; și iarăși, de acolo cât un nas până la talpă, și de acolo până la unghii o măsură.

Și de la gâtlej până la umăr o măsură și, de asemenea, și până la celălalt umăr. Iar la rotunjeala umărului scazi afară cât un nas; apoi măsoară până la unghiul mâinii, din partea cea dinăuntru, o măsură, și iarăși alta până la încheietura mâinii; iar de acolo până la vârful degetelor, o măsură.

Mijlocul, când este gol, la lățime, este de patru lungimi de nas, iar când este îmbrăcat, (este de) o măsură și jumătate. Iar încinsul trebuie să fie la sân, acolo unde ajunge cotul mâinii"[2].

În Erminia pe care iconograful Nicholas Grechny a primit-o de la înaintașii săi, credincioși de rit vechi, canonul este puțin diferit, mai ales prin numeroasele explicații de ordin ascetic:

Capul este egal cu o șeptime din lungimea totală a corpului (...). Din creștetul capului până la bărbie socotește patru lungimi; de la bărbie până la claviculă, o lungime; de la claviculă până la gropița diafragmei, trei lungimi; de aici până la ombilic, trei lungimi; de la ombilic până la pubis, de asemenea trei lungimi. Din creștetul capului până la pubis, socotește paisprezece lungimi, adică jumătate din lungimea totală a corpului uman.

Aceasta are două înțelesuri:

a) numai cel curat cu inima va intra în Împărăția Cerurilor;

b) în trup dă creștinul lupta cea mai grea, dar și cea mai slăvită (...)

Cele două brațe întinse, de la vârful degetelor unei mâini până la vârful degetelor celeilalte măsoară douăzecișiopt de lungimi de nas, corespunzând lungimii totale a corpului, ceea ce înseamnă că omul trebuie să-și hrănească trupul din lucrul brațelor sale. În plus, această lărgime a celor două brațe întinse este egală cu o latură a triunghiului echilateral al cărui vârf se află puțin deasupra călcâiului, ceea ce înseamnă că chipul lui Dumnezeu- Treime a fost restaurat în noi prin Cruce...[3].

Cele două canoane vorbesc despre măsuri constituite pe baza lungimilor capului și nasului, dar ele nu fac referire la nici o schemă compusă din cercuri, cum se afirmă în lucrările lui Panofsky și Onasch[4].

---

[2] *Manuel d'iconographie chrétienne*, introducere și note Adolphe Didron, traducere Paul Durand, Burt Franklin, New York, 1963 (Ia ediție, Paris, 1845), pp. 52-53. (Traducerea textului a fost preluată din Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Editura Sophia, București 2000, pag. 51).

[3] Ernest Dejaifve, *Les Saintes icones*, Éd. de l'albaye de Chevetogne, Chevetogne, 1965, pag. 63.

[4] Erwin Panofsky, „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung", *Monatshfte fuer Kunswissenschaft;* Konrad Onasch, *Icônes*, Kister, Geneva, 1961, pp. 35 ssq.

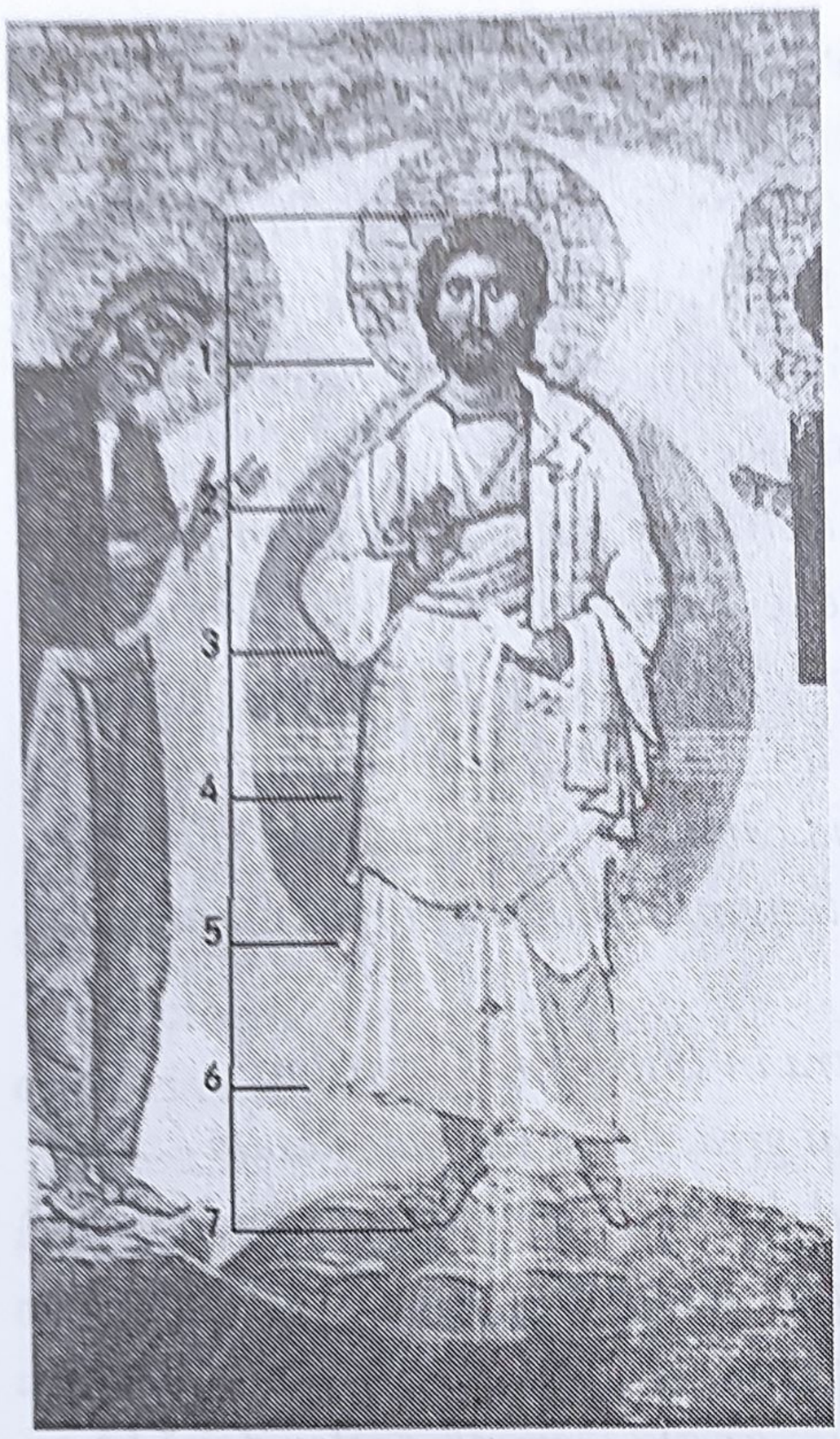


Fig. 19. **Schimbarea la Față** – Hristos, Sinai, sec. XII

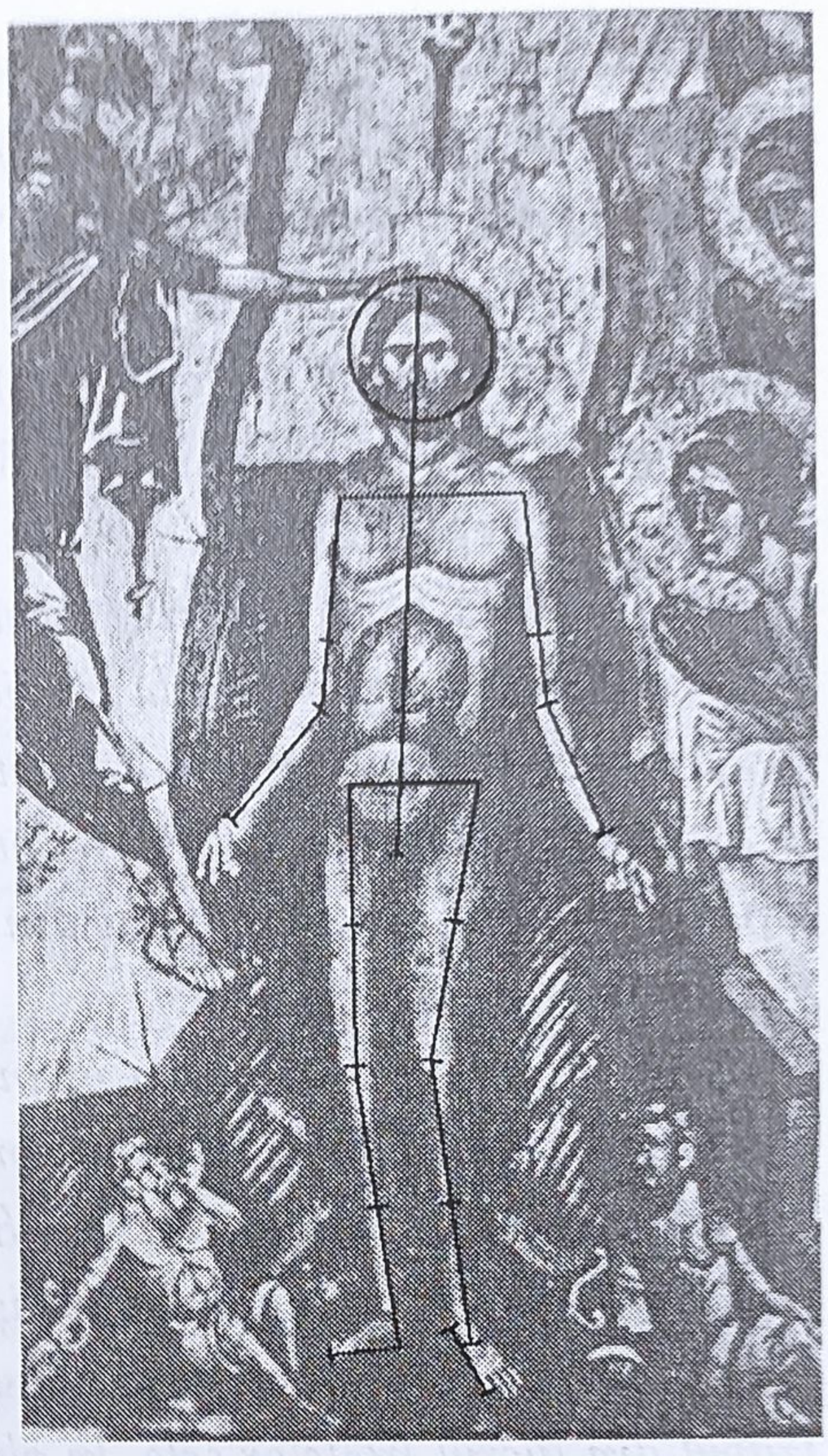


Fig. 20. **Botezul** – Hristos, icoană grecească, sec. XIV, Ierusalim

Probabil că această schemă a fost repede pierdută din vedere de către majoritatea iconarilor. Constituită prin acest joc al cercurilor, ea nu apare într-un mod riguros decât în icoanele maeștrilor[5]. Pictorii continuau așadar să utilizeze compasul pentru a determina proporțiile membrelor corpului, după cum ne istorisește Didron despre monahul Ioasaf, de la Muntele Athos și este descris în Erminia lui Dionisie din Furna[6]. Aceasta este tehnica secolelor precedente, transmisă fidel de la o generație de iconari la alta. Totuși, esența canonului bizantin nu constă din-

[5] S-a făcut aceeași remarcă mai sus, vezi p. 104, în legătură cu structurile geometrice.

[6] *Manuel d'iconographie chrétienne*, pp. 53, 61-66 (respectiv în *Erminia picturii bizantine*, pp. 56, 59 – *n. tr.*).

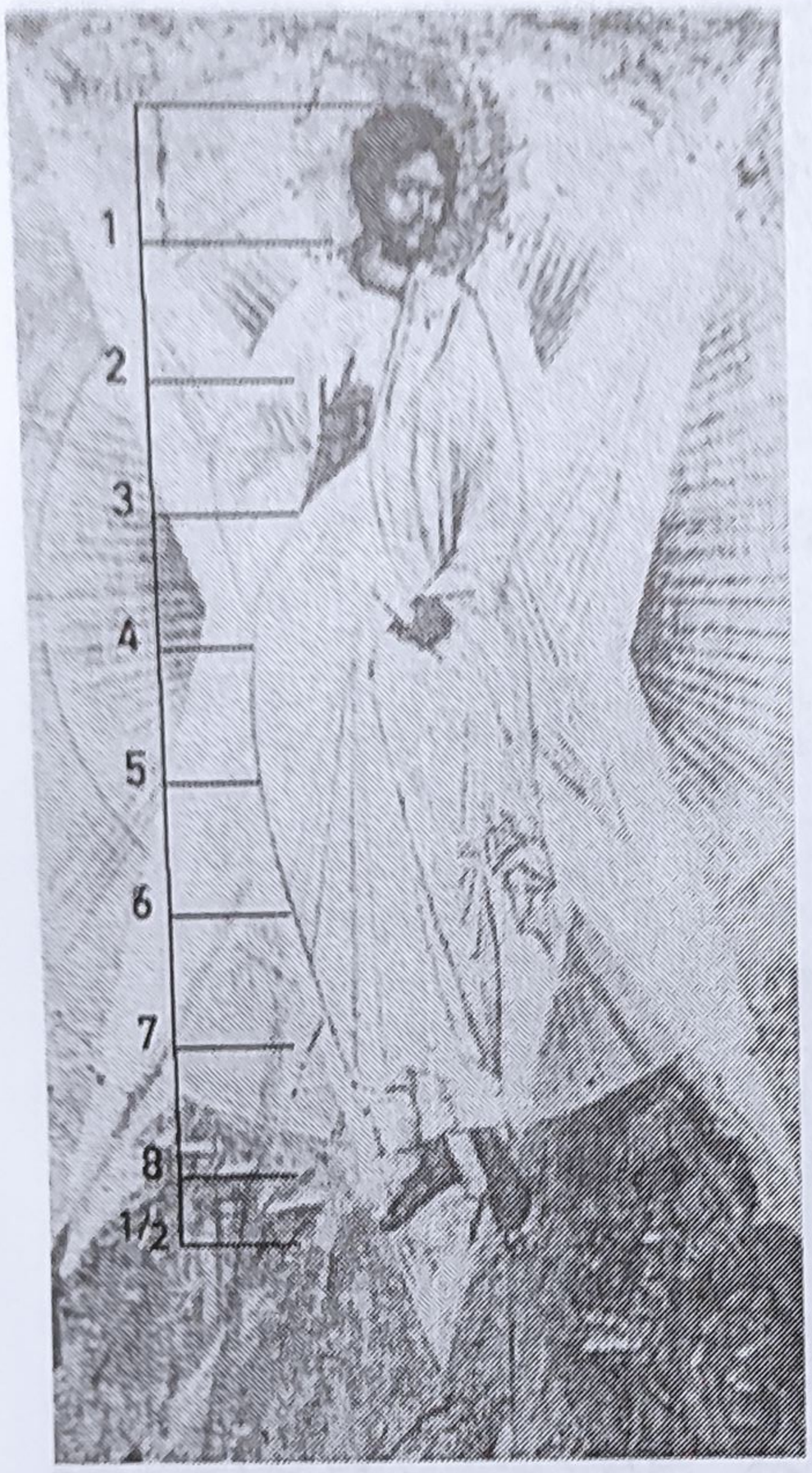


Fig. 21. **Schimbarea la Față** – Hristos, Teofan Grecul, sfârșitul secolului al XIV-lea

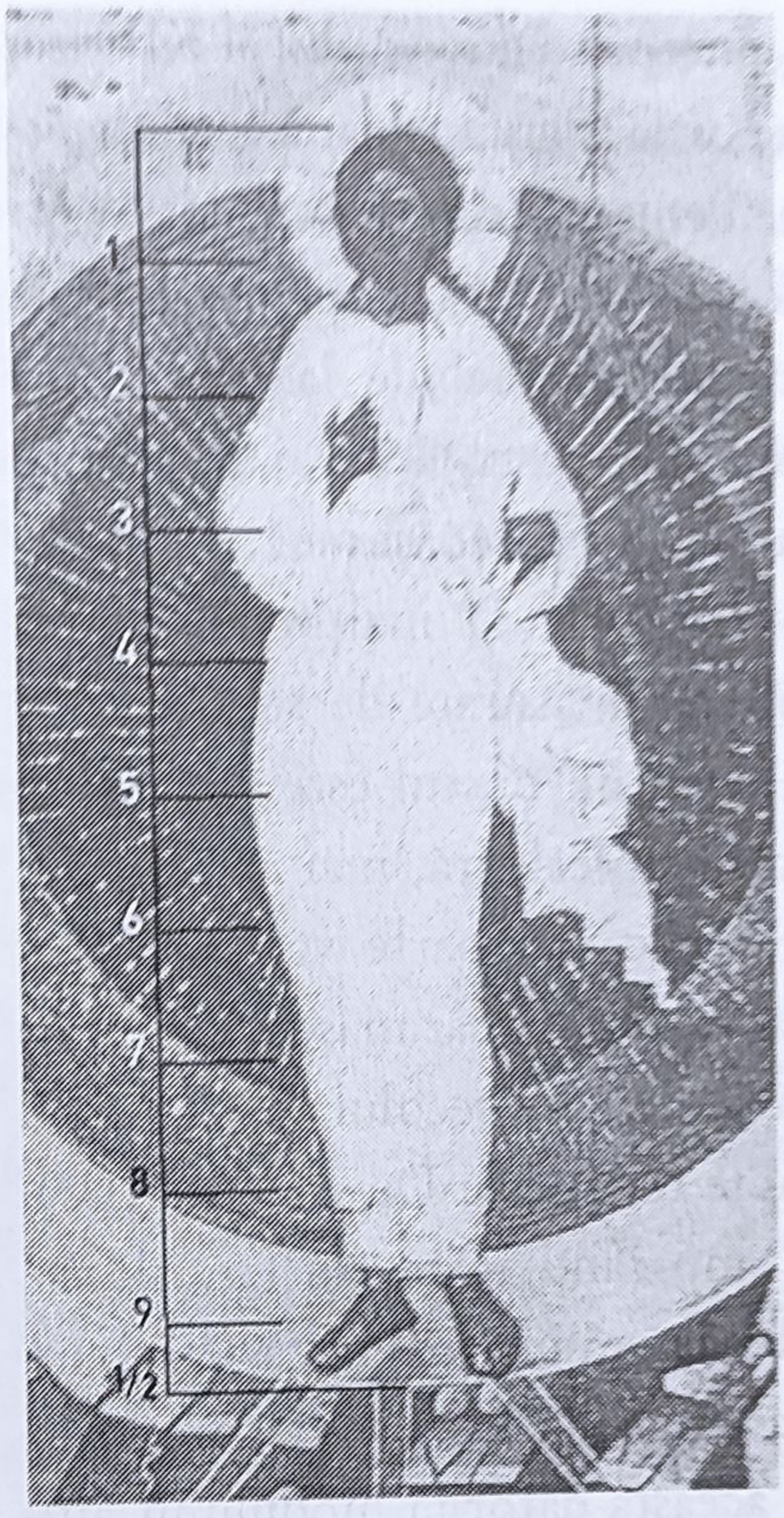


Fig. 22. **Schimbarea la Față** – Hristos, Școala din Novgorod, sec. XV

tr-un număr fix de module, ci în relațiile dintre părțile corpului. Aceste relații sunt exprimate prin intermediul modulelor în planimetrie.

Comparând icoanele diferitelor epoci, observăm că proporțiile corpului uman se modifică. Astfel, Hristos din icoana Schimbării la Față, Muntele Sinai, secolul al XII-lea (fig. 19) are, posibil sub influențe orientale, forme destul de greoaie: lungimea capului reprezintă o șeptime din cea a corpului, brațele și picioarele sunt scurte, umerii și bustul sunt largi.

Hristos din icoana Botezului, secolul al XIV-lea, are o înălțime doar puțin mai mare decât cea obișnuită. Însă faptul că este reprezentat fără veșminte, conform tradiției, îngăduie o bună evidențiere a anatomiei umane și îi dă un aspect mai zvelt. (fig. 20).

Începând din secolul al XIV-lea, în Rusia, figura umană se alungește. Pentru Hristos din icoana lui Teofan (fig. 21) proporția este de 1:8; pentru cel de la Novgorod (fig. 22) ea este de 1:9, iar la sfinții lui Dionisie depășește 1:10. Brațele se găsesc la înălțimea de trei unități (măsurate de sus în jos – *n.tr.*) și nu bustul este alungit, ci partea inferioară, mai ales picioarele. Această parte variază de la patru unități, cât măsoară Hristos în icoana din secolul al XII-lea, la șapte unități, la Dionisie (fig. 23). Comparând între ele figurile, se observă că fiecare epocă a găsit un ansamblu armonios de proporții și aceasta datorită modulului, utilizat de fiecare dată în mod diferit.

Fig. 23. „De tine se bucură“. Detaliu, Dionisie, începutul secolului al XVI-lea

Proporțiile feței: teoria celor trei cercuri

Pentru proporțiile feței și ale detaliilor ei, iconarul bizantin s-a slujit de modulul care corespunde întotdeauna lungimii nasului. Astfel, capul este înscris în două cercuri (concentrice – *n.tr.*), iar nimbul e adeseori determinat de un al treilea cerc. Centrul primelor două cercuri este situat la rădăcina nasului, între ochi. Este probabil motivul din cauza căruia această parte a nasului e modelată într-o manieră proprie artei bizantine. Este locul ce reprezintă și centrul capului, sediul înțelepciunii (cf. fig. 24, 25, 26).

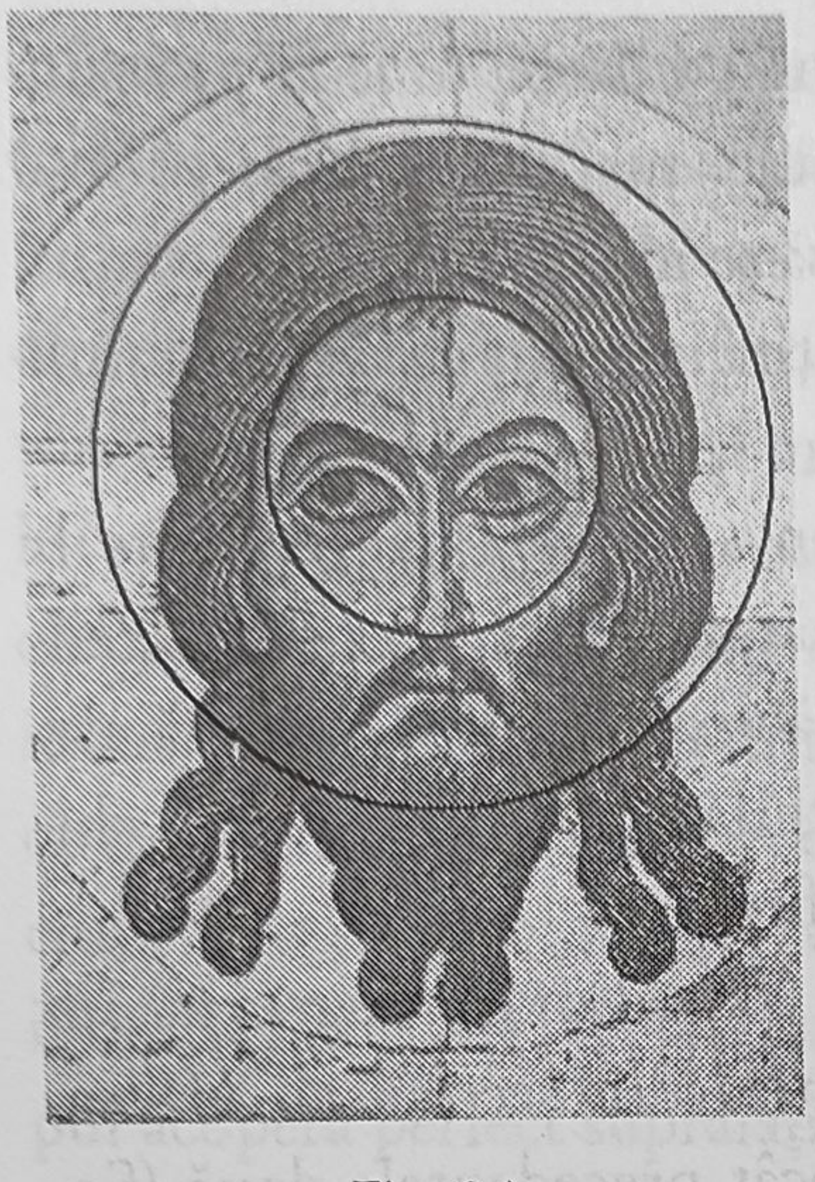


Fig. 24
Iisus Hristos Achiropoiétos,
sec. XII, Novgorod

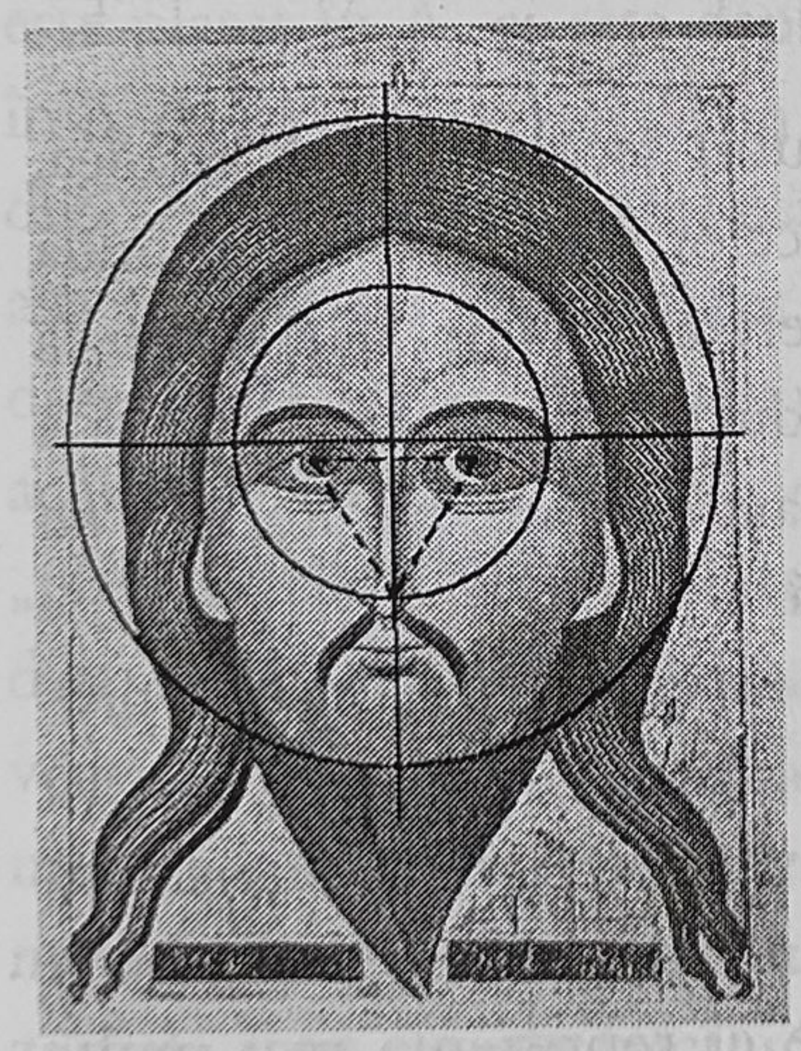


Fig. 25
„Mântuitorul cu barbă umedă“,
sec. XV, Novgorod

Teoria lui Panofsky asupra celor trei cercuri își are originea, fără îndoială, într-un manuscris datând de la începutul secolului al XIII-lea, aflat la Biblioteca de Stat din Hamburg. Aceasta este unica mărturie medievală care explică clar proporțiile feței și ale capului cu ajutorul schemei celor trei cercuri. Cu toate că manuscrisul este occidental, inspirația sa bizantină este evidentă. Astfel, valoarea sa este poate încă și mai mare.

Cel mai bun argument în favoarea acestei scheme pare să fie o analiză chiar a icoanelor. Această schemă este un ajutor pentru artist, fără să constituie condiția strictă a desenului. Ea se descoperă însă în final ca un fond tainic al capodoperei, ca unul din secretele armoniei sale.

Icoana Mântuitorului (*Acheiropoíetos*[7]) din secolul al XII-lea, aflată la Galeria Tretiakov (fig. 24), prezintă această structură. Primul cerc care are drept rază lungimea nasului oferă spațiul pentru ochi și frunte. Cercul de rază egală cu două module indică volumul capului. Nimbul, din contră, nu corespunde celui de al treilea cerc (concentric cu primele două și de rază trei module – *n.tr.*), ci este deplasat în jos, căci el înconjoară atât barba cât și părul și trebuie să se înscrie în formatul icoanei. Aceasta aparține, de altminteri, unuia dintre rarele tipuri de icoane pătrate.

---

[7] *Acheiropoïétos* = nefăcută de mâna omului.

Cea de-a doua icoană, numită „Mântuitorul cu barba umedă“, prezintă o variație a acestei scheme (fig. 25). Fața este mai mare decât primul cerc, probabil datorită ochilor mari; capul însă se înscrie perfect în spațiul celui de-al doilea cerc. Nimbul este mai mic, ținând cont de dimensiunile panoului[8].

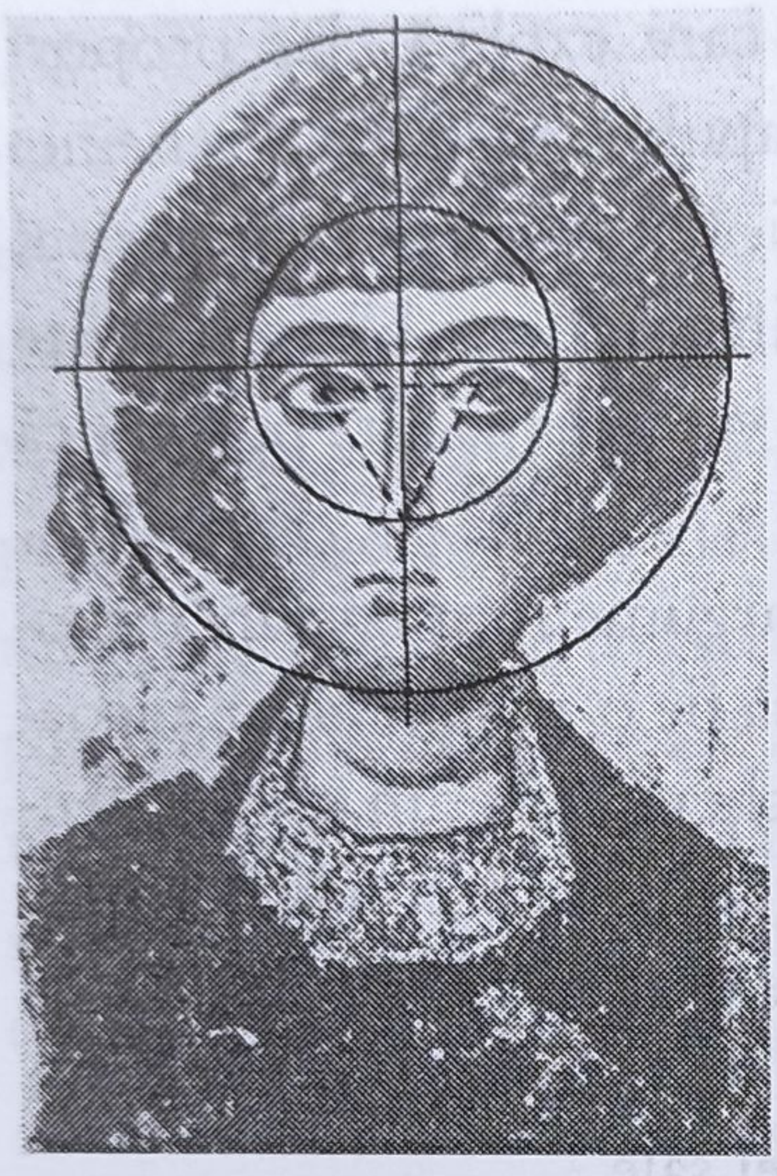


Fig. 26
Sfântul Pantelimon,
sec. XII, Lavra,
Muntele Athos

În mod frecvent, pupilele sunt așezate la distanța de o jumătate de modul față de centrul cercului (rădăcina nasului). Rezultă astfel un triunghi echilateral care-i conferă chipului armonie și finețe.

Fața Sfântului Pantelimon, zugrăvită într-o icoană grecească din secolul al XII-lea, pare mai mare decât precedentele două (fig. 26). În realitate, triunghiul are aproape aceleași proporții, dar se găsește pe o față mai mică, iar distanța de la ochi la centru depășește ușor jumătatea unui modul (a se compara fig. 25 și 26).

Până la începutul secolului al XVIII-lea, această schemă a celor trei cercuri determină chipurile în numeroase icoane. Mai târziu ea pare să se fi pierdut. Influența naturalistă a Occidentului se impune. Fețele devin greoaie și plate, ele nu mai au armonia și strălucirea icoanelor de odinioară.

Reprezentarea fețelor în vedere frontală nu punea prea multe probleme artistului medieval. Cea din trei sferturi, utilizată pentru capetele înclinate, era mai dificilă: într-adevăr, pictorul nu concepea subiectul ca pe un organism liber și mobil în spațiu, ci ca pe proiecția lui pe un plan în două dimensiuni pe care el reprezenta mai multe aspecte ale subiectului, aspecte care nu erau posibile decât plecându-se de la diferite perspective. Această concepție „planimetrică“ este tipică artei medievale, atât în Bizanț cât și în Apus. Ea va conduce la fe-

[8] *„Spas mokraia boroda“* = „Mântuitorul cu barbă umedă“, expresie care caracterizează bine această icoană de un grafism exagerat.

nomene de perspectivă precum celebra „perspectivă inversă".

Dintre numeroasele variante de reprezentări trei sferturi, datorate înclinării capului și modului de poziționare a centrului cercurilor, să analizăm două icoane: cea a Maicii Domnului de pe Don, de Teofan Grecul și cea a Sfântului Arhanghel Mihail de Rubliov (fig. 27 și 28). Capul acoperă perfect suprafața cercului cu raza de două module, la fel ca în cazul vederii din față, cu deosebirea că centrul cercului aflat la rădăcina nasului nu mai este plasat în A, ci este deplasat în B, pe cercul cu raza de un modul. Axa nasului formează cu axa ochilor un unghi drept, deoarece fața nu este concepută în adâncime (adică în relief), ci în „planimetrie". Uneori distanța dintre ochi și centrul B apare micșorată; adeseori ea este tratată ca în vederea frontală (jumătate de modul). Vederea planimetrică este astfel și mai accentuată. Bărbia și fruntea rămân una față de alta la distanță de un modul. Prin urmare, măsurile verticale sunt invariabile. Măsurile orizontale sunt simple fracțiuni ale modulului. Prin acest mod de reprezentare, chipurile din icoane își capătă caracterul lor transparent; ele „se deschid" către privitor, iar curba capetelor devine și mai plină de forță, încărcată de sens.

Fig. 27
Maica Domnului de pe Don,
Teofan Grecul, sec. XIV

Tocmai acest fenomen este, probabil, cel care explică importanța dată de Rubliov spațiului ocupat de capetele sfinților. Iconarul nu urmă-

Fig. 28
Sf. Arhanghel Mihail,
Andrei Rubliov, spre 1407

rea fidelitatea față de aparența exterioară a lucrurilor, ci, în termeni planimetrici, el exprima prin această schemă valorile spirituale.

Aici își găsește fără îndoială explicația și un alt fenomen: fețele surprinse din profil apar arareori în icoane și sunt desenate cu stângăcie. Ele semnifică în acest caz faptul că personajele sunt mai puțin importante, iar uneori chiar răutăcioase. Reprezentările profilelor din icoanele Cinei celei de Taină sunt frapante. Câțiva dintre apostolii dispuși în jurul mesei trebuie să fie zugrăviți întorși cu spatele către privitor. Însă un om înfățișat fără chip vizibil era ceva de neconceput pentru arta bizantină și, în consecință, pictorul le întoarce capetele ca și cum ei ar fi priviți din față. Singurul zugrăvit din profil este Iuda. Profilul violează cercul, îi distruge perfecțiunea.

La drept vorbind, multe icoane nu par să se conformeze strict acestor teorii. De asemenea, este dificil de susținut afirmația că schema celor trei cercuri a fost aplicată în cazul tuturor icoanelor și că a fost aplicată în mod conștient, așa cum o presupune Panofsky. Cu toate acestea, numeroase icoane zugrăvite de maeștri demonstrează că a fost utilizată cu rigurozitate până în secolul al XVIII-lea, și chiar unele lucrări mai modeste rămân, prin legătura cu tradiția, fidele acestei concepții planime-

trice. Modulul le oferea unitatea și armonia care făceau din respectivele lucrări un reflex al unei alte lumi.

Interesul pe care-l prezintă un studiu asupra modulelor bizantine sau asupra schemei celor trei cercuri constă în faptul că ne permite accesul la lumea ideală și aproape abstractă a esteticii bizantine. Lume ideală și abstractă nu înseamnă o lume desprinsă de realitate, ci o lume în care formele sunt restructurate în scopul de a reflecta nu aparența sau învelișul material al ființelor, ci esența lor: „nucleul lor spiritual", adevărul lor veșnic. Dacă se împrumută realității forma umană, atunci aceasta se va supune unui sistem geometric, ritmic și cromatic special, apt să sugereze interioritatea, esența spirituală și divină[9].

A vorbi despre armonia trupului transfigurat din icoane înseamnă cu siguranță să afirmi un adevăr, însă rămâne nevoia de a sesiza rațiunile și modul acestei prefaceri. Studiul asupra modulului bizantin, ca și cel privitor la teoria celor trei cercuri ne îngăduie să trecem un prag și să pășim în această lume transfigurată, sau cel puțin în estetica sa.

[9] Tania Velemns, „Les icones de Bulgarie et la communauté culturelle byzantino-slave", *Icônes bulgares, IXe-XIXe siecle* (Catalogue de l'exposition, Musée du Petit Palais, Paris), Presse artistique, Paris, 1976.

CAPITOLUL 8

Icoana și legile perspectivei

Cel care examinează o icoană este adeseori surprins de anumite forme neobișnuite ale arhitecturilor sau munților: zidurile construcțiilor și stâncile ascuțite par a da naștere unei mișcări purtate către privitor, obiectele par vizibile din amândouă laturile și nu au o poziție stabilă, într-un spațiu care el însuși este caracterizat de o profunzime redusă (pl. 20). La o privire mai îndeaproape, se remarcă de asemenea părți ale corpului omenesc și fețe reprezentate de o manieră aparent stângace, ca și cum pictorul ar fi fost incapabil să redea aceste detalii potrivit cu forma lor naturală.

Or, o examinare, chiar și elementară, scoate în același timp la lumină atâtea calități artistice și tehnice ale icoanei, încât cu greu o putem considera drept produsul unei arte primitive. În realitate, în aceste forme neobișnuite se manifestă o intenție artistică care se cere înțeleasă. Altfel spus, departe de a constitui niște stângăcii, ele erau în mod intenționat executate astfel și așa erau înțelese de către oamenii epocilor respective. Trebuie să le considerăm astăzi și ca pe un limbaj prin care artistul exprima realitatea pe care urmărea s-o traducă. Toate aceste forme țin de

reprezentarea spațiului. Caracterul lor neobișnuit exprimă o concepție asupra spațiului real proprie artistului. Pictorul s-a confruntat cu sarcina de a transpune cele trei dimensiuni ale spațiului real pe suprafața bidimensională a icoanei. Această operație este identică cu constituirea unui sistem de perspectivă.

Perspectiva reprezintă proiecția liniilor spațiului și a corpurilor pe un plan. Astfel se creează impresia că spațiul se întinde în spatele suprafeței tabloului. Aceasta nu înseamnă că spațiul proiectat este identic cu iluzia realității. Cunoaștem în zilele noastre mai multe sisteme de perspectivă specifice diferitelor culturi (Egipt, Grecia, Bizanț, Renaștere, India etc.). Același lucru se întâmplă și în privința concepției asupra spațiului din pictura modernă. Toate aceste sisteme care înfățișează realitatea de o manieră aparte erau înțelese în mod spontan de către contemporani. Ar fi deci eronat să le judecăm numai după criteriile perspectivei liniare și ale celei derivate din ea, perspectiva centrală modernă. Fiecare epocă deține un sistem propriu, exprimând concepția sa despre lume, mijloacele sale particulare. Și nu se poate considera un sistem ca fiind mai corect decât altul sau superior.

Mai mult, perspectiva nu are numai funcția de a crea iluzia spațiului, ea este în același timp o formă simbolică. Și tocmai caracterul său semantic trebuie descifrat pentru a afla principiile acestui limbaj și a percepe prin mijlocirea lui realitatea reprezentată.

Această descifrare pare cu atât mai anevoioasă cu cât nici o erminie cunoscută nu face aluzie la reprezentarea spațiului: pe plan estetic, nici unul nu indică motivul reprezentării formelor arhitecturale sau obiectelor cu o asemenea deformare și nici, pe plan tehnic, modul construirii acestor forme geometrice. Se poate presupune că maestrul le transmitea ucenicilor săi anumite principii care erau apoi aplicate într-o manieră liberă, după imaginația pictorului și stilul propriu acelei perioade de timp. Așa s-ar explica marile diferențe dintre icoane în această privință.

Continuitatea artei bizantine a jucat și ea, neîndoielnic, un rol important. Într-adevăr, o tradiție de veacuri, conservată chiar după căderea Constantinopolului în Creta, țările balcanice și mai ales în Rusia, a

transmis o anumită reprezentare a spațiului ale cărui detalii erau stabilite cu precizie. Din acest motiv, atât pictorii cât și credincioșii rămâneau fideli acelorași scheme figurative; printr-o influență reciprocă, imaginile continuau să folosească vechea reprezentare a spațiului, în timp ce pictorii nu încetau să vadă realul după formele transmise prin tradiție. Acest fenomen va dura până la expansiunea artei apusene. În icoanele „occidentalizate", cum ar fi cele din veacul al XVII-lea, ai impresia că nu mai există suflet. Și, dacă se caută printr-o analiză a formelor rațiunile acestui lucru, se descoperă tocmai faptul că spațiul este conceput în profunzime, iar corpurile ocupă această adâncime. Perspectiva liniară este cea care a modificat raporturile interne ale reprezentării. Astfel se evidențiază importanța perspectivei proprie icoanei.

Diversele sisteme

Aceste dificultăți, adăugate absenței totale a surselor istorice și diversității întâlnite în reprezentările spațiului din icoane sunt tot atâtea motive pentru a expune multiplicitatea teoriilor asupra perspectivei proprie icoanei. În același timp, înainte de a trece la abordarea acestei diversități derutante pentru ochii noștri obișnuiți cu alte structuri, diversitate care dublează multiplicitatea interpretărilor, este necesar să examinăm care sunt, în general, posibilitățile de care dispunem pentru a reprezenta spațiul tridimensional pe o suprafață în două dimensiuni.

În loc să urmăm o ordine istorică, vom începe cu sistemele de reprezentare cele mai familiare, pentru a descoperi apoi mai precis particularitățile sau specificul perspectivei sau perspectivelor folosite în icoane.

Perspectiva liniară

Să amintim mai întâi principiile din perspectiva considerată în mod curent ca „naturală", însă pe care s-ar cuveni mai bine s-o numim perspectivă liniară sau „perspectiva centrală modernă". Descoperirea sa este atribuită sculptorului și arhitectului renascentist Brunelleschi (†1446).

Teoria sa, răspândită de elevii săi Ghiberti, Masaccio și Donatello, a suscitat în secolele XV și XVI un mare entuziasm. În decursul acestei epoci, spiritele erau preocupate să descopere legile care permit să fie reprezentată cât mai fidel lumea exterioară. La vremea aceea, se credea că impresia vizuală subiectivă ar putea servi drept fundament pentru construirea unei lumi obiective, că spațiul psihofiziologic poate fi transpus în spațiu matematic și, în cele din urmă, că arta era în stare de a se ridica la nivelul științei[1].

Această reprezentare a spațiului în adâncime devenea cu putință prin cunoașterea legilor vederii, fondate pe fenomenul prin care dreptele paralele par a se întâlni la infinit într-un punct, și anume punctul de fugă[2]. Pentru a reprezenta într-un tablou spațiul și obiectele în poziția și dimensiunile lor reale trebuie exprimate relațiile dintre trei date: ochiul privitorului, punctul de fugă, planul figurativ. Ochiul privitorului „V" se găsește în fața punctului de fugă la aceeași înălțime pe „linia orizontului". El este unic și imobil[3]. Planul figurativ este conceput ca o secțiune a piramidei formate de razele vizuale. (Astăzi o concepem ca pe proiecția sa. Centrul de proiecție este „ochiul" tratatelor Renașterii). Linia „ochi-punct de fugă" intersectează astfel planul în „punctul principal" P (fig. 29). Este important să remarcăm că mișcarea pornește dinspre privitor, acesta intrând în lumea reprezentată: tabloul este ca o fereastră deschisă. Prin rabaterea pe planul figurativ (tabloul) a distanței ochi-plan, se obțin cele două puncte V_2 și P, plecând de la care se pot

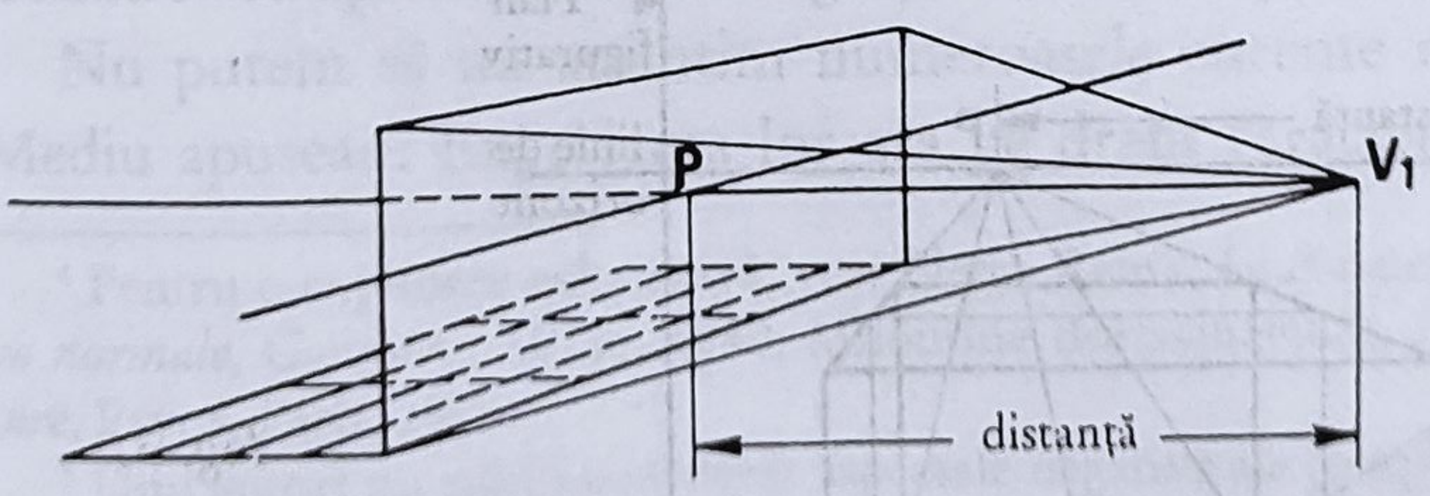


Fig. 29

[1] Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 159.

[2] Noțiunea exactă de punct de fugă încă nu era cunoscută de către pictorii Renașterii.

[3] Pictorii Renașterii știau de asemenea că este nevoie de o anume distanță între privitor și pictură pentru a se crea impresia distanței.

trasa cele două scări: scara de fugă, a adâncimii, și scara transversală, a lărgimilor (fig. 30).

Dacă se caută obținerea perspectivei celei de-a treia dimensiuni, pentru care intervine, în afara dimensiunilor planului, scara înălțimilor (fig. 31), trebuie să fixăm măsurile segmentelor verticale, micșorându-le în funcție de distanță. Pornind de la aceste principii, putem avea un număr infinit de structuri ale spațiului. Operele următoarelor veacuri demonstrează fecunditatea acestei teorii.

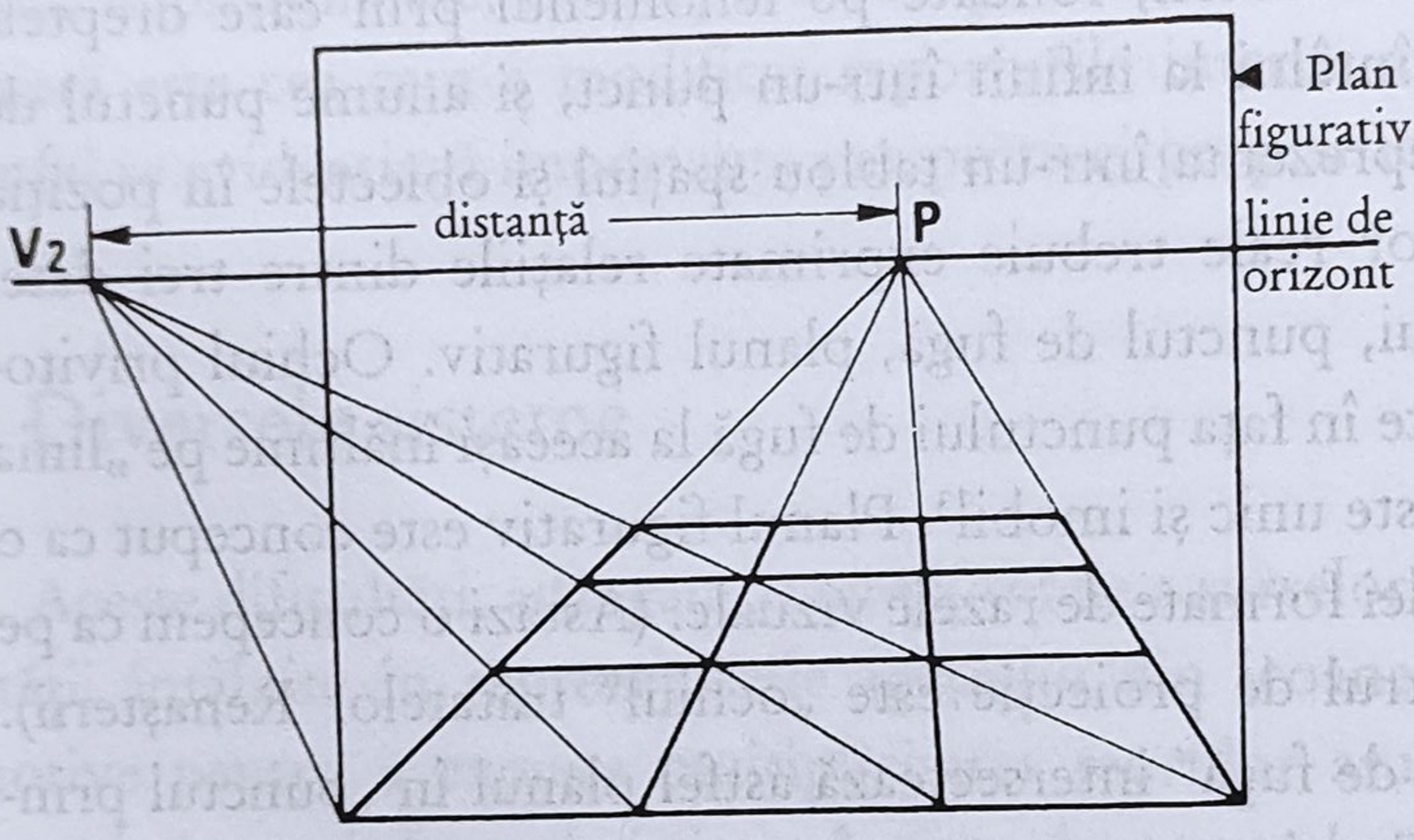


Fig. 30

Fig. 31

Această expunere sumară[4] asupra perspectivei liniare scoate în lumină elementele sale caracteristice. Ea presupune mai cu seamă reprezentarea adâncimii spațiului. Însă trebuie să evităm a considera perspectiva drept un simplu instrument în vederea creării unei aparențe naturaliste, o virtuozitate care „violentează natura prin exerciții exagerate“ (potrivit reproșului lui Vasari). Ea nu mai este nici singurul criteriu empiric pentru aprecierea valorii artistice a unei opere de artă, cum era cazul pentru academismul veacului al IX-lea.

Acestei teorii liniare i s-au adus două obiecții: subiectivismul său, căci construiește o lume plecând de la un singur punct și face astfel din ființa veritabilă un fenomen efemer; și raționalismul său, căci reprezentând realitatea într-un sistem geometric, perspectiva lineară impune ființei o structură și distruge astfel libertatea imaginației. Cele două obiecții sunt însă aproape contradictorii.

Reproșurile apărătorilor moderni ai icoanei merg și mai departe[5]. Spațiul considerat în adâncime, sau aparența vizuală, ar însemna pentru ei o negare a esenței realității, a chiar faptului că spațiul imaginii este domeniul simbolic-dogmatic, în care opera de artă săvârșește ea însăși minuni. Perspectiva liniară elimină tocmai această zonă a artei religioase.

În schimb, „ea deschide o sferă în întregime nouă, cea a «vizionarului», în care miracolul devine atunci experiența imediată trăită de privitor, întâmplările supranaturale irumpând, ca să zicem așa, în spațiul vizual, aparent natural al acestui observator și la drept vorbind «pene-trându-l» cu spiritualitatea lor grație acestei irupții“[6].

Nu putem să nu amintim numeroasele curente mistice ale Evului Mediu apusean. Experiența lor era pe drept caracterizată prin această

---

[4] Pentru o expunere exhaustivă, vezi Pietro Reina, *La Prospettiva: leggi di prospettiva normale*, Garzanti, Milan, 1940; Miloutine Borissaliévitch, *La Théorie de l'architecture*, Payot, Paris, 1926.

[5] Unii autori nu subliniază decât aspectele negative ale perspectivei liniare: Leonid Uspensky, *op. cit.*, p. 224; Panayotis A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, Paris, 1959, pp.180-203; Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône*, DDB, Paris, 1970, p. 191; Gervose Mathew, *Byzantine Aesthetics*, J. Murray, Londra, 1962, p. 20. La limită, o asemenea poziție înseamnă a considera arta bizantină și, în cadrul ei icoana, drept singura artă religioasă posibilă.

[6] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 181.

viziune asupra lumii supranaturale care apărea în formele naturale. Însă tezele lui Panofsky nu au rămas necontestate. Pe drept cuvânt, P.A. Michelis observă că infinitul Renașterii nu este același cu infinitul religiei, ci este infinitul „materializat“[7] al științelor, și că, cel mai adesea, artiștii Renașterii au accentuat prim-planul pentru a evita adâncimea nelimitată de care concepția lor statică asupra frumosului avea oroare.

Perspectiva perceptivă

Curând, artiștii Renașterii au realizat faptul că perspectiva liniară nu putea reda o imagine a spațiului, așa cum noi o percepem, din cauză că ea este bazată pe principiul vederii cu un ochi unic și imobil. Or vederea naturală are loc prin cei doi ochi și prin asimilarea impresiilor artistice de către mintea omului. În plus, din pricina deformațiilor laterale și a mișcării ochilor, imaginea construită prin procedee geometrice nu poate constitui o reproducere echivalentă a imaginii vizuale. Acest lucru era cunoscut încă din Antichitate. Ușoarele curburi ale coloanelor din templele grecești și voitele deformări din picturile pompeiene o dovedesc. Pictorii renascentiști au folosit și ei fenomenele acestei perspective numite „perceptivă“[8] sau „subiectivă“[9].

Desenul înfățișând un drum drept și un munte la orizont arată diferența dintre cele două perspective: în perspectiva liniară, totul este subordonat principiului că dreptele paralele se întâlnesc într-un punct situat la infinit (fig. 32a). Aceasta corespunde imaginii fotografice. Imaginea este geometrizată, abstractizată, însă are avantajul unității și clarității. În perspectiva perceptivă intervin și alți factori: prim-planul care, prin binocularitate și alăturare, redă drumul prin linii aproape paralele. Apoi, printr-o curbă ușoară, se întâlnește cu perspectiva liniară (fig. 32b). Se poate constata că, cu cât obiectul este mai apropiat, cu atât liniile sale sunt mai puțin supuse perspectivei liniare și cu cât este mai înde-

[7] Panayotis A. Michelis, *op. cit.*, p. 201. Vom dezvolta argumentele acestei concepții la sfârșitul capitolului următor, pp. 151-152.

[8] Boris V. Rauschenbach, *Prostranstvennîe ostroenia v drevnerusskoi jivopisi*, Ed. Nauka, Moscova, 1975, pp. 21, 60.

[9] Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 43 ssq.

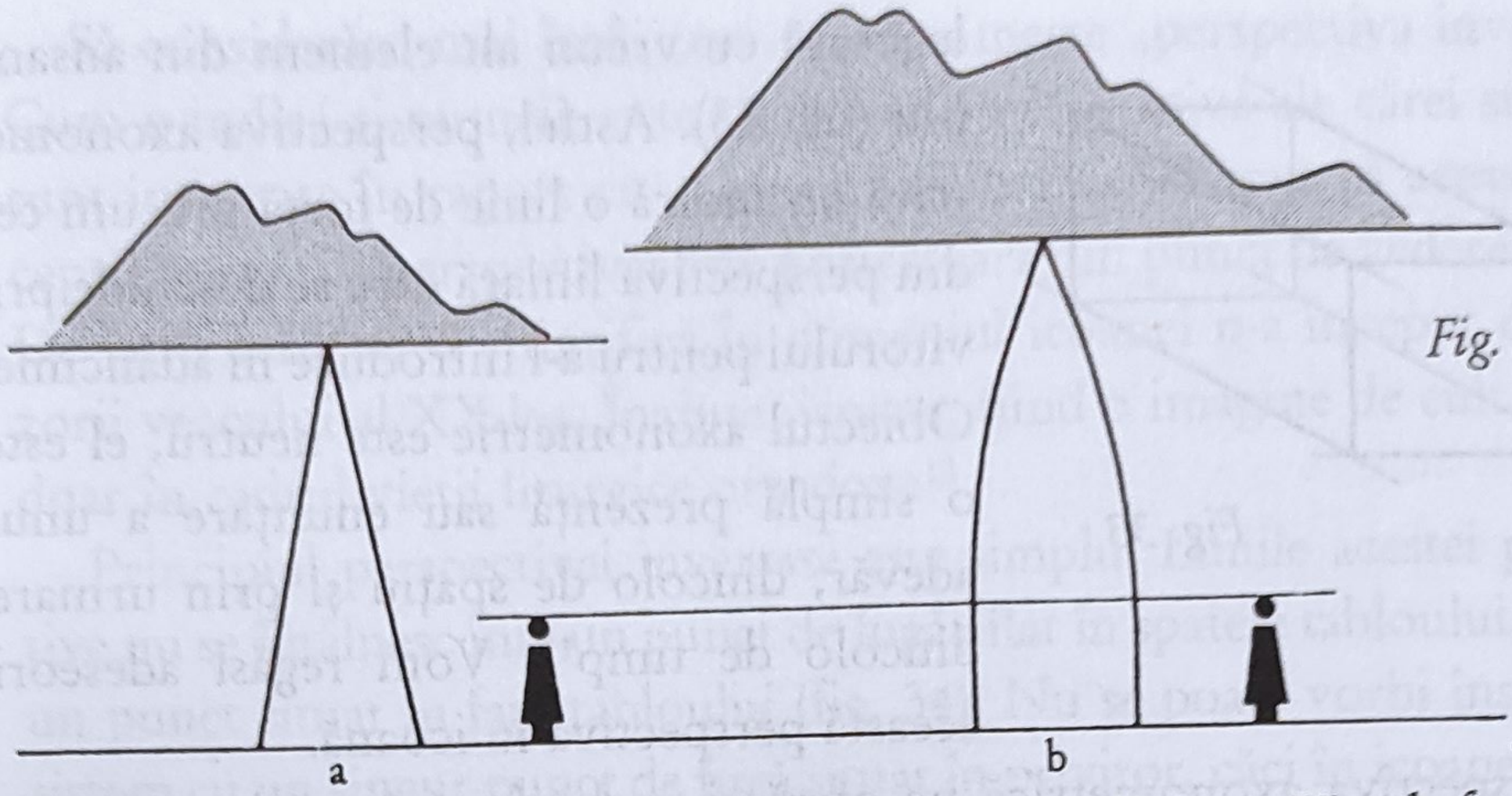


Fig. 32

părtat, cu atât mai mult este supus perspectivei liniare. Un alt fenomen este vizibil în reprezentarea muntelui situat la orizont: el apare mai mare decât în perspectiva liniară; același lucru se produce, de altfel, când comparăm un peisaj cu fotografia sa: în fotografie, muntele pare prea mic. Diferența se datorează faptului că în creier se transformă impresiile optice. În acest proces, creierul este influențat de cunoașterea lucrului, distanța față de el, această depărtare și compararea cu alte obiecte, și comparația generală între toate obiectele[10].

Caracteristic acestei perspective este faptul că spațiul este încă un „quantum continuum", însă continuitatea sa nu mai are aceeași densitate: el se află la jumătatea drumului între continuitatea liniară și spațiul divizat al altor perspective pe care urmează să le examinăm.

Perspectiva axonometrică

Ea reprezintă obiectul fără deformările perspectivei liniare, adică liniile obiectivului rămân paralele în ciuda unei anumite iluzii a spațiului. Aceasta nu este cu putință decât dacă obiectul este foarte apropiat de privitor. Paralelele fac de asemenea ca obiectul să se distingă de spațiul ambiant. El însuși este spațiu, spațiu izolat, cu propriile-i structuri, fără

[10] Omul are o amintire despre obiect mai completă decât ceea ce îi oferă vederea. Adevăratele dimensiuni, culorile, contactul etc. transformă impresiile optice. Spre exemplu, conform „legii stabilității dimensiunilor", privitorul vede întotdeauna lucrurile mai mari decât sunt.

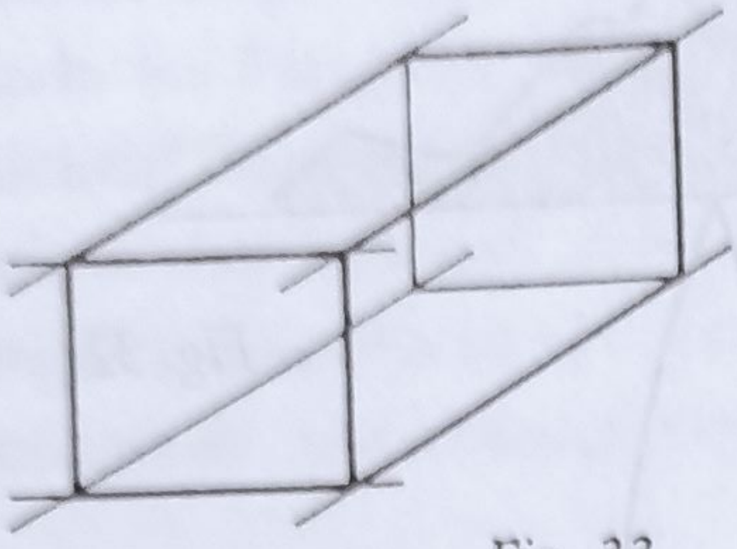


Fig. 33

legătură cu vreun alt element din ansamblu (fig. 33). Astfel, perspectiva axonometrică nu indică o linie de forță precum cea din perspectiva liniară care se deschide privitorului pentru a-l introduce în adâncime. Obiectul axonometric este neutru, el este o simplă prezență sau enunțare a unui adevăr, dincolo de spațiu și prin urmare dincolo de timp[11]. Vom regăsi adeseori această perspectivă în icoană.

Perspectiva axonometrică ne oferă și o altă învățătură interesantă: când paralelele unui obiect apar prea lungi, privitorul are impresia că ele se dilată și că dimensiunile părților îndepărtate se măresc. Cu toate acestea, o verificare cu ajutorul compasului arată că ele sunt aceleași cu cele ale părților apropiate. Aceasta dovedește că sub influența reprezentărilor în perspectiva liniară, privitorul modern nu se poate sustrage acestei scheme. El vede totul potrivit cu aceste categorii. Un copil care nu a fost încă familiarizat cu tiparele perspectivei liniare, dimpotrivă, reprezintă obiectele nu așa cum le vede ci, așa cum le cunoaște[12]. Aceasta se întâmpla și cu pictorul medieval care era format, printr-o tradiție seculară, să vadă spațiul conform cu structurile unei perspective ne-liniare.

Perspectiva inversată

După cum am observat deja, nu există nici o sursă care să explice de ce, după arta iluzionistă a Antichității, se începe brusc, atât în Bizanț cât și în Europa, să se reprezinte lumea inversând liniile de forță ale spațiului. Acest fapt exprimă o profundă schimbare în viața culturală a epocii. Și, cum formele artei au un caracter semantic, s-ar putea propune în mod legitim, după o analiză obiectivă a fenomenelor, niște concluzii referitoare la ideile filozofice și teologice subiacente.

---

[11] Acesta este motivul pentru care perspectiva este astăzi utilizată în desenul tehnic. Ea trebuie să reprezinte obiectul cât mai fidel posibil, să dea cea mai axactă informație cu putință (fotografia, chiar și cu un obiectiv special, îl deformează).

[12] Se remarcă această tendință și în pictura modernă.

Să considerăm mai întâi ceea ce se numește „perspectiva inversată". Cum o indică și numele, este vorba de o perspectivă ale cărei structuri sunt inversate în raport cu perspectiva liniară. S-a spus că această concepție tehnică a perspectivei este posterioară din punct de vedere istoric. De fapt, cercetarea științifică în domeniul icoanei n-a început decât în zorii veacului al XX-lea. Înainte, icoana, fiind o imagine de cult, apărea doar în cadrul vieții liturgice ortodoxe[13].

Principiul perspectivei inversate este simplu. Liniile acestei perspective nu se întâlnesc într-un punct de fugă aflat în spatele tabloului, ci într-un punct situat în fața tabloului (fig. 34). Nu se poate vorbi însă de un sistem cu un singur punct de fugă situat în privitor, căci în icoane rareori există un singur punct de convergență și adeseori fiecare obiect înfățișat își are propria sa perspectivă. Tot astfel, nu găsim aici scara de lărgimi care în perspectiva liniară are funcția să reprezinte extensiunea spațiului. Adesea, obiectele nu sunt poziționate într-o ordine a distanței și dimensiunilor, ci sunt juxtapuse după un principiu compozițional și potrivit semnificației acestor obiecte în scara reprezentată. Astfel, în interiorul reprezentării nu există adâncime: spațiul este redus, el se desfășoară către privitor. În acest fel, liniile de forță sunt inversate: ele ies din interiorul imaginii spre privitor.

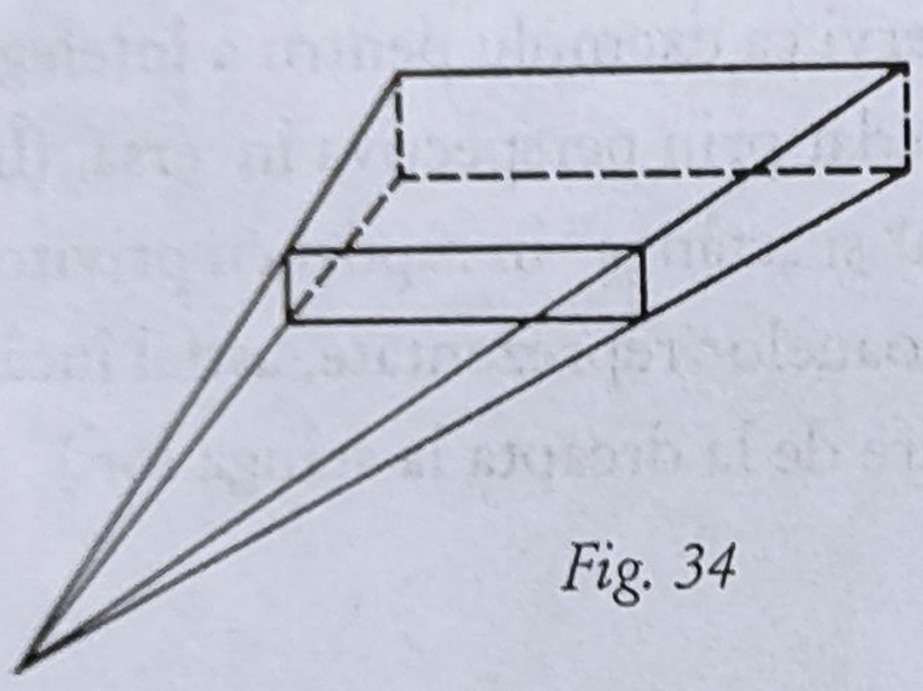


Fig. 34

În acest sens, icoana reprezintă contrarul unei picturi renascentiste: ea nu este o fereastră prin care spiritul omului trebuie să pătrundă în lumea reprezentării, ci ea este un loc al prezenței. În ea, lumea reprezentată se dezvăluie celui care se deschide spre a o primi. În perspectiva inversată, spațiul este cel activ, iar nu cel care privește.

---

[13] Expresia „perspectiva inversată" a fost formulată de Oskar Wulff: *Die umgekehrte Perspective und die Niedersicht, Kunstgeschichtliche Monographien* în memoria lui Auguste Schmarsow, K.W. Hiesermann, Leipzig, 1907, care constituie o apărare a reprezentărilor din spațiul bizantin.

Studii asupra diferitelor icoane

Să vedem cum este întrebuințată această perspectivă în icoane. Diferitele școli nu o folosesc cu aceeași rigoare, chiar dacă ea apare pretutindeni. La început, până la perioada iconoclastă, ea nu apărea decât în fordemele sale simple, dar se remarcă mereu un refuz de a reprezenta adâncimea spațiului. Abia cu mult mai târziu, în decursul perioadei clasice a artei bizantine, cu prilejul celei de-a doua Renașteri din timpul Paleologilor, perspectiva își manifestă bogăția capacităților sale și își atinge probabil apogeul în arta din Novgorod. Patru icoane, fiecare dintre ele caracteristică unei anume epoci, ne vor servi ca exemplu pentru a înțelege modul în care spațiul natural poate fi redat prin perspectiva inversă. (În descrierea ce urmează, folosim „dreapta“ și „stânga“ în raport cu privitorul care trebuie să se pună în locul persoanelor reprezentate, astfel încât mișcarea reală din icoană să se desfășoare de la dreapta la stânga lor.)

1. Buna Vestire (sec. XIV, Ohrid)

În cadrul acestei icoane (fig. 35), spațiul este marcat îndeosebi prin liniile oblice ale celor două socluri, în partea de jos, și prin liniile oblice ale baldachinului tronului Fecioarei, în partea de sus. Prim-planul este indicat prin cele două socluri care dau solului o mișcare ascendentă fără a genera impresia de adâncime, întrucât ele sunt desenate axonometric. Acest prim-plan este delimitat prin construcțiile ale căror forme sunt privite de sus și reprezentate planimetric, sau într-o ușoară perspectivă inversată (soclul coloanei până la nivelul mâinii Fecioarei se află exact sub axa orizontală a reprezentării). Liniile baldachinului desfășoară mișcarea inversă; suprafețele sale sunt desenate axonometric. În spatele aripilor îngerului apare partea unei construcții văzute de sus, în perspectivă inversată. În spatele acestui plan, spațiul se oprește, făcând loc fondului de aur, lumina absolută de dincolo de dimensiunile pământești. Caracteristic acestei icoane este faptul că nu are decât un prim-plan.

Fig. 35

2. Pokrov-ul (sec. XV, Novgorod)

În ciuda adâncimii reduse, ai impresia că această scenă complexă (fig. 36) avansează spre privitor. Jumătatea inferioară a icoanei este ocupată de o mulțime de personaje situate unul lângă altul, cu capete de aceeași mărime (izocefalie), și ale căror picioare ating pragul icoanei. În spatele lor, urcând, se văd alți sfinți. Capetele lor sunt mai mari decât cele ale personajelor din prim-plan. Acest fenomen este și el o formă a perspec-

Fig. 36

tivei inversate, care nu se limitează la suprafețe plane sau cuburi. Persoanele din fundal par astfel să fie în același plan cu acelea figurate în față.

Formele arhitecturale din jumătatea superioară a icoanei prezintă o multitudine de soluții. Templul sprijinit pe coloane (în dreapta), turnul și porticul de deasupra episcopului sunt văzute de sus, toate trei fiind de-

senate axonometric. Partea laterală apare avansată și este figurată în perspectivă inversă. Reprezentarea bisericii, zugrăvită în centrul icoanei, este și mai interesantă. Ea domină întreaga compoziție. Sfânta Fecioară plutește în aer, nefiind situată sub baldachin (desenat plat și cu numai trei coloane), ci în fața lui; aceasta face ca redarea impresiei de adâncime să fie evitată. Maica Domnului se află înaintea fațadei unei biserici ale cărei laturi sunt pliate către față. În acest fel le putem vedea în același timp pe amândouă. Ele sunt reprezentate, ca și acoperișul, axonometric. Acoperișul permite înțelegerea corectă a problemei pe care această formă de reprezentare o ridică: în timp ce părțile laterale sunt pliate înspre față, acoperișul se desparte în două. Din tăietura rezultată se înalță cupola, desenată și ea plat. Artistul merge mai departe: la stânga bisericii, el pliază chiar și absida în plan, deși ea n-ar fi trebuit să fie vizibilă, căci se găsește pe cealaltă fațadă. Tot la stânga bisericii, o construcție neobișnuită amintește de tronul Bunei Vestiri din Ohrid: să fie oare o tribună de unde este întins acoperământul Fecioarei, simbol al ocrotirii sale? Este posibil să fie un element de interior, căci arătarea Sfintei Fecioare figurată de icoană a avut loc în biserica din Vlaherne, și nu în afara ei. Arta bizantină, refuzând „spațiul-cutie", adică orice adâncime, trebuia astfel să situeze în exteriorul clădirilor evenimentele care se derulau în interior. Și pentru a sugera că acțiunea se petrece în interior, se figurează un văl roșu suspedat între arhitecturi.

În partea de jos, central, este de remarcat forma amvonului în care se află Sfântul Roman Melodul. Perspectiva inversată este vizibilă în curba sa (în realitate este vorba de două curbe diferite: la dreapta și la stânga), precum și în faptul că partea din spate se întoarce mult spre față. Cele două trepte sunt figurate într-o o perspectivă ușor inversată.

3. Întâmpinarea Domnului (sec. XV, Novgorod)

Prim-planul este format de un plan relativ larg pe care înaintează spre Simeon trei persoane: Maica Domnului, proorocița Ana și Sfântul Iosif (fig. 37). Însă acest plan pare să se înalțe spre privitor, impresie accentuată de ritmul treptelor zugrăvite într-o perspectivă ușor inversată (treap-

ta din față este cea mai mică). Fondul cu liniile sale verticale este surprinzător. Baldachinul, fațada și laturile templului sunt desenate în perspectiva axonometrică, absida este, și aici, întoarsă spre privitor. Curba zidului domină fundalul. Pentru a închide fundalul la stânga, și pentru a evita o prea mare adâncime, căci zidul este plasat în spatele absidei, pictorul a pliat absida înspre față. Ea ajunge astfel la aceeași înălțime ca intrarea Templului. Un alt baldachin, desenat într-un singur plan, este așezat pe zid și susține vălul care indică faptul că sce-

Fig. 37

na se desfășoară într-un spațiu interior[14]. Curba zidului ne arată că formele arhitecturii nu precizează numai spațiul, ci că ele sunt în același timp elemente ale compoziției. Acest zid nu putea fi reprezentat drept, căci ar fi generat linii orizontale care s-ar fi ciocnit cu verticalele Templului din dreapta; ar fi rezultat un spațiu gol, în fața templului, și nu s-ar fi putut obține unitatea compozițională a locului, creată astfel prin intermediul curbei.

[14] Acest zid se găsește întotdeauna în icoanele reprezentând Necredința Sfântului Apostol Toma.

4. Învierea lui Lazăr (sfârșitul sec. XV, Novgorod)

Caracteristică acestei icoane (fig. 38) este densitatea compoziției și forța de expresie a dinamismului scenei. Totul se petrece în prim-planul reprezentării. În dreapta apar ceata de farisei, împreună cu Hristos, și ceata ucenicilor strânși unul lângă altul; chiar și mișcarea trupurilor pare să se desfășoare într-o lume în două dimensiuni. La picioarele Domnului sunt zugrăvite Maria și Marta; ele ating marginea din față a scenei ca și omul figurat în stânga, care poartă piatra mormântului. În acest fel rezultă o poziție aproape imposibilă, piatra găsindu-se practic chiar deasupra celor două femei. Însăși perspectiva pietrei nu este clară: o parte din ea rămâne ascunsă. Poate că o formă mai clară ar fi deranjat compoziția[15].

Foarte aproape de prim-planul scenei este redată mișcarea stâncilor. Ele contrastează cu calmul reprezentării. Într-o multitudine de variații, liniile lor indică diagonala. Blocurile de piatră se înalță în ritm alert, urmând să-și întoarcă crestele către privitor după o curbă în formă de „S“. Se creează astfel impresia că ele ajung în prim-planul scenei, ca și personajele. Formele neobișnuite ale stâncilor sunt de asemenea o formă de perspectivă inversată. Arhitecturile, situate în spațiile rămase libere, accentuează impresia de apropiere a stâncilor. Aceste câteva observații cer să fie com-

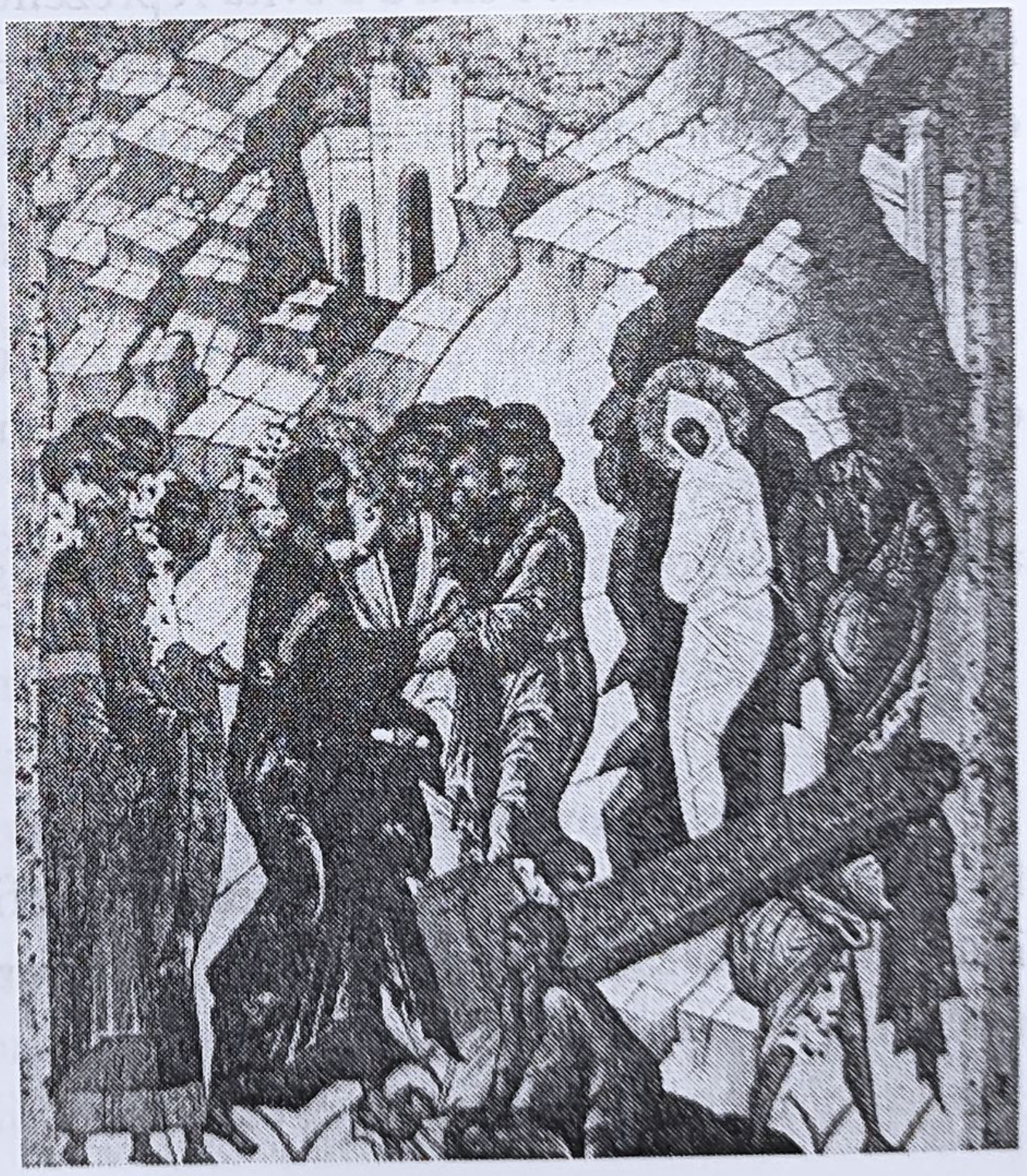


Fig. 38

[15] Acest procedeu este destul de frecvent utilizat pentru armonizarea ansamblului. Astfel, în icoana Sfintei Treimi, Rubliov ascunde perspectiva adevărată a mesei și a jilțurilor.

pletate și cu alte analize făcute mai ales asupra icoanelor executate de maeștri. Se pot însă deja reliefa câteva elemente caracteristice ale perspectivei inversate.

a) În picturile bizantine și în special în icoane, spațiul are o profunzime redusă, fiind adeseori limitat la prim-planul reprezentării și închis în fundal prin culise de arhitectură sau peisaj. Nu există nici iluzia de adâncime, nici cea de corp în trei dimensiuni.

b) Evenimentul reprezentat se desfășoară în prim-planul scenei: prin mărirea proporțiilor lor, personajele situate în spate ajung să aparțină acestui prim-plan.

c) Elementele arhitecturale și obiectele (jilțurile etc.) sunt schițate fie axonometric, fie în perspectiva inversată[16]. Părțile lor laterale apar astfel pliate înspre față, fiind reprezentate chiar părți aflate în mod obișnuit în afara razei vizuale. Pentru a evita reprezentarea unui interior (care ar fi fost realizat în mod firesc în adâncime), scenele se desfășoară întotdeauna în afara unei clădiri. Peisajele cu stânci sunt figurate după același principiu al mișcării către față. În toate construcțiile, verticala este păstrată cu rigurozitate.

d) Ansamblul acestor sisteme de reprezentare ne îngăduie să afirmăm că linia de forță se desfășoară dinspre interiorul scenei spre privitor.

e) Perspectiva nu apare izolată de celelalte aspecte ale unei opere de artă, ea este subordonată compoziției și mai ales ideii directoare a lucrării.

*

Această prezentare s-a mărginit intenționat la o analiză a elementelor formale ale perspectivei inversate. Rămân să fie prezentate teoriile care interpretează această perspectivă inversată, pentru a-i degaja încărcătura teologică.

---

[16] Regăsim uneori, în anumite detalii, și perspectiva liniară, însă ea nu joacă decât un rol subordonat.

CAPITOLUL 9

Teoriile perspectivei inversate

Complexitatea perspectivei inversate arată de la sine că icoana bizantină nu poate fi considerată o artă primitivă, incapabilă să redea spațiul așa cum ne apare privirii. Trebuie mai degrabă să presupunem că acest tip de expresie a fost ales și dezvoltat pentru că exprima mai bine realitatea pe care Evul Mediu o concepea și o dorea tradusă.

În decursul ultimelor decenii, cercetarea iconografică a încercat să explice principiile perspectivei inversate plecând de la anumite date științifice. Astfel se conturează două tendințe, una în Răsărit, care se sprijină pe teorii optice și geometrice, cealaltă în Occident, care vede în perspectiva inversată expresia unor daturi culturale. Înainte de a începe desfășurarea propriu-zisă a expunerii acestor două interpretări, trebuie să subliniem faptul că este vorba de teorii esențial diferite, care nu au în comun decât câteva principii. Cercetarea este încă departe de aflarea unei soluții sintetice.

Latura științifică a problemei perspectivei

Una dintre primele teorii vrednice de acest nume este cea a dublei percepții, elaborată de A.V. Babušinski[1]. El explică perspectiva inversată prin binocularitatea omului. Fiecare ochi al omului vede obiectul după legile perspectivei liniare. Suprapunerea celor două percepții face să apară o imagine construită pe două laturi. În ciuda observațiilor sale interesante, această concepție pare să aibă o aplicabilitate limitată, căci nu poate să rămână valabilă decât pentru o distanță mică (mai puțin de 30 cm) și pentru obiecte de dimensiuni reduse, mai precis care să nu depășească distanța dintre cei doi ochi. De aceea, această explicație pare mai mult ingenioasă decât plauzibilă.

L. F. Žegine: spațiul „dinamic"[2]

Teoria lui L. F. Žegine se bazează pe faptul că vederea omului este monoculară, adică pe faptul că omul vede lumea după legile perspectivei liniare. Deplasându-se, el percepe mai multe fațete ale obiectului, pe care le unește mental într-o singură imagine, care conține astfel aspectele surprinse din diferitele poziții. Mișcarea este redată prin liniile curbe (C1-A; C2-B) (fig. 39).

Conform acestui proces, liniile verticale și cele orizontale rămân paralele iar prin deplasare se modifică numai liniile de fugă. În acest fel, punctul de fugă se ridică deasupra orizontului, partea laterală a feței (AB) fiind invariabilă.

Această teorie funcționează pentru o suprafață în două dimensiuni. Când însă avem de-a face cu un corp, este nevoie să adăugăm cea de-a treia dimensiune care, la rândul ei, are două puncte de vedere (D1-D2) ce se unesc cu C1 și C2 (fig. 40). Prin această mișcare, suprafața este scoasă în evidență, marginile din spate se prelungesc, iar obiectul reprezentat pare a înainta către privitor. El îl vede în același timp din cele două laturi și de deasupra.

---

[1] Anatoly V. Babušinski, *Linejnaia perspektiva v iskusstve i zriteli nom vospriatii realnovo prostranstva*, Iskusstvo, t. 1, nr. 1, 1923, Moscova, pp. 213-261.

[2] Lev. F. Žegine, *Iazîk jivopisnovo proizvedenia*, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1970.

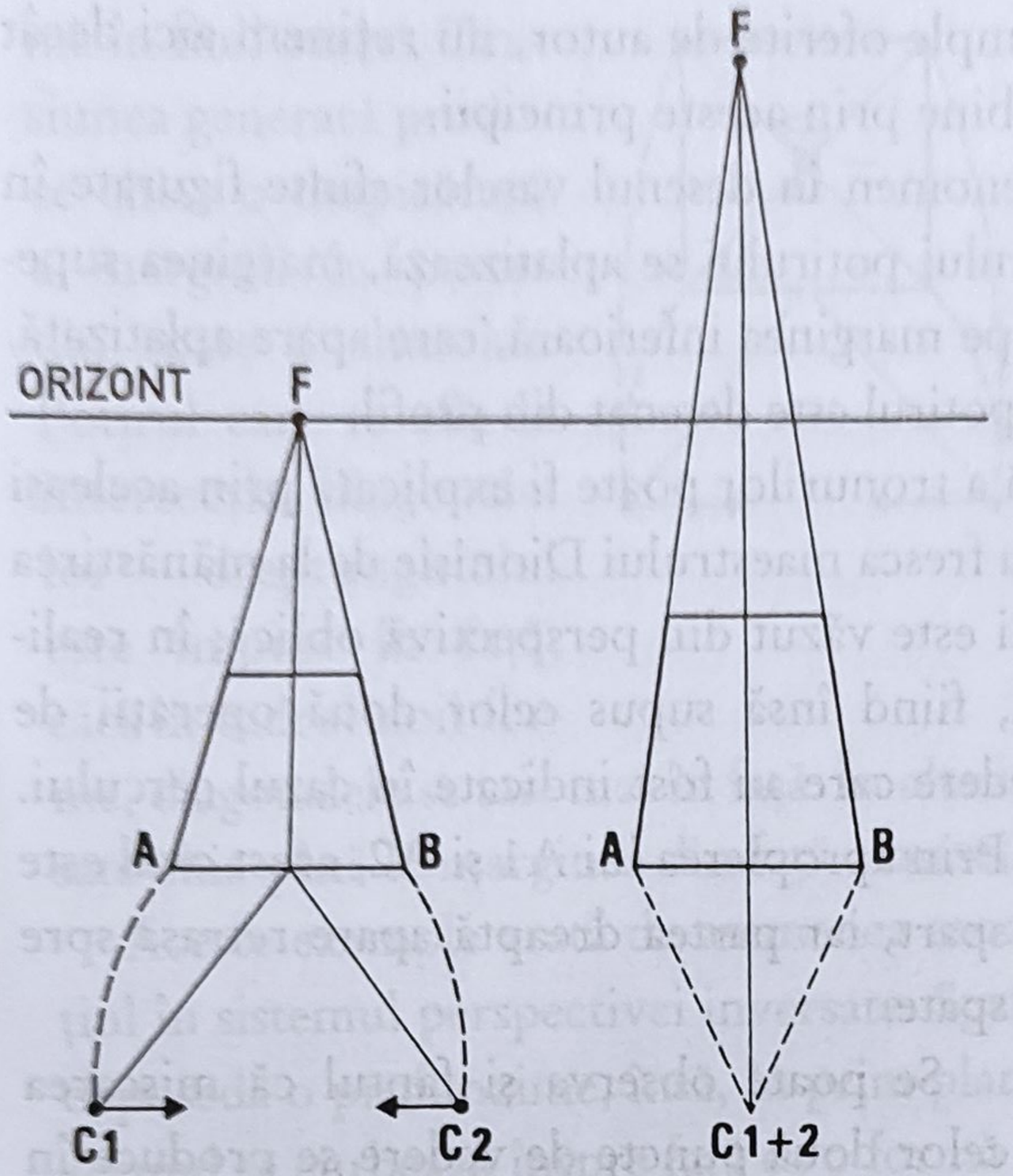


Fig. 39

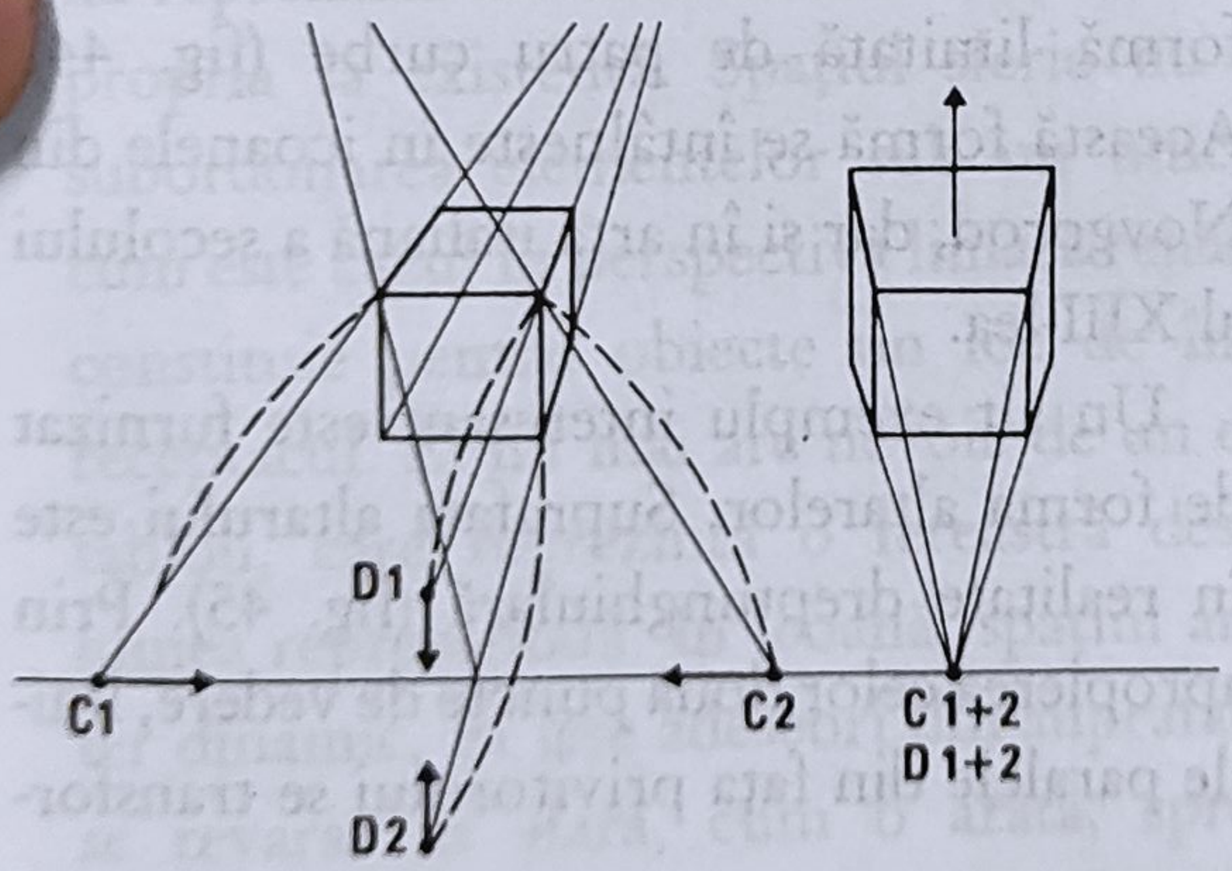


Fig. 40

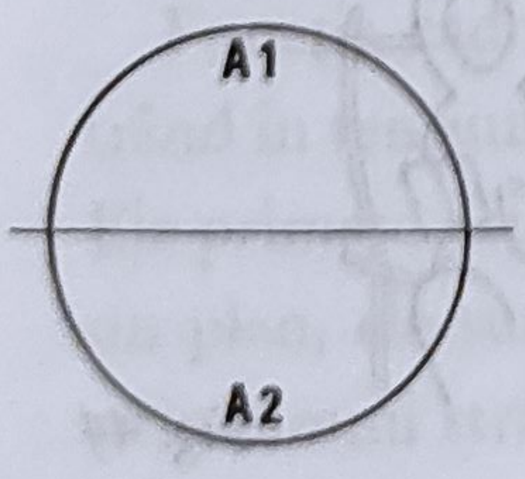
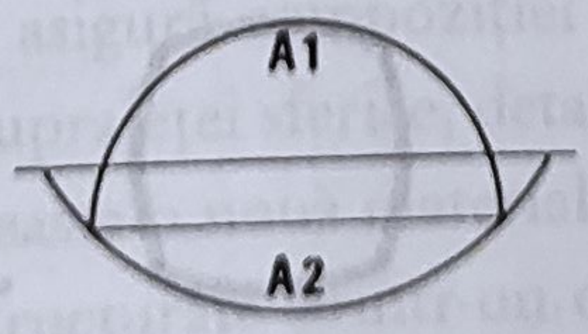


Fig. 41d



Acest principiu al alăturării a două perspective se aplică și altor forme geometrice și generează deformările ce pot fi constatate în icoane. O linie dreaptă formează astfel o curbă ușoară (fig. 41a), o curbă plată concavă devine încă și mai concavă (fig. 41b), o curbă convexă este îndreptată și se apropie de linia dreaptă (fig. 41c).

Într-un cerc (fig. 41d), aceste două efecte se realizează în același timp. Partea superioară a cercului este privită ca o curbă convexă, iar partea inferioară ca o curbă concavă (A1 și A2). Astfel, prin îndreptarea curbei superioare și contracția curbei inferioare, cercul se sparge în două părți.

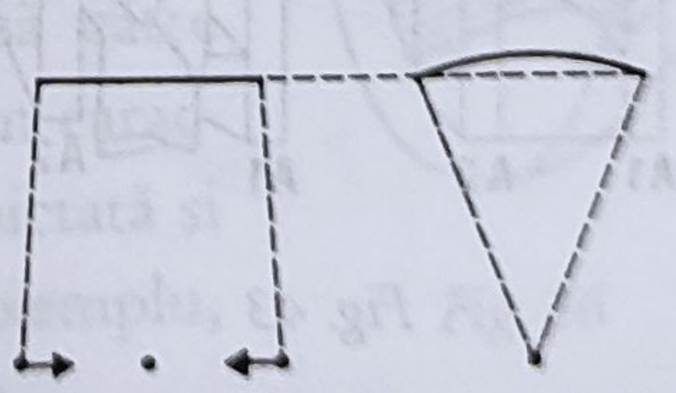


Fig. 41a

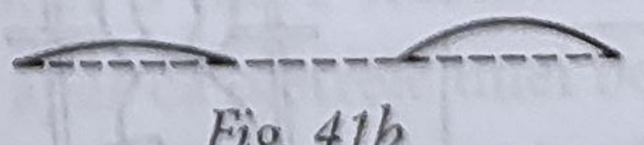


Fig. 41b

Fig. 41c

Printre numeroasele exemple oferite de autor, nu reținem aici decât unele care se explică foarte bine prin aceste principii.

Se poate remarca acest fenomen în desenul vaselor sfinte figurate în icoane (fig. 42): curba piciorului potirului se aplatizează, marginea superioară se ridică și se sprijină pe marginea inferioară, care apare aplatizată. Se creează astfel impresia că potirul este desenat din profil.

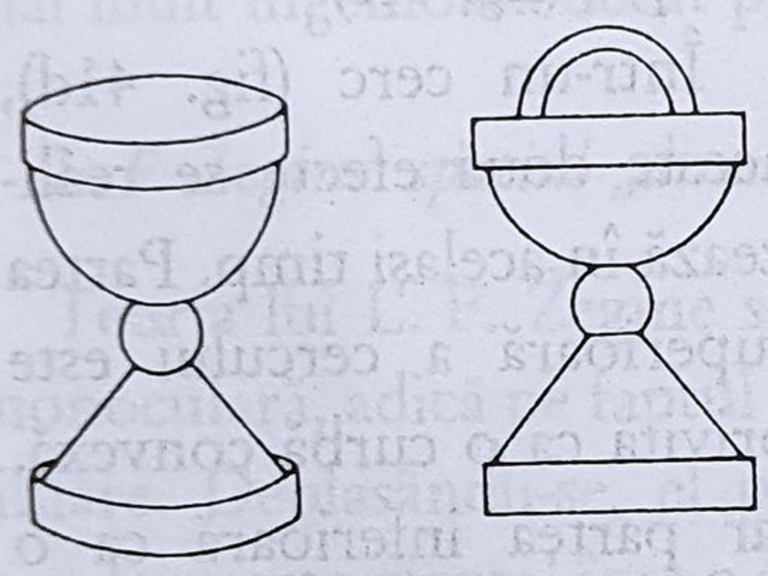


Fig. 42

La fel, forma neobișnuită a tronurilor poate fi explicată prin aceleași principii (fig. 43) (de exmplu fresca maestrului Dionisie de la mănăstirea Terapont): spătarul tronului este văzut din perspectivă oblică; în realitate, el are o formă ovală, fiind însă supus celor două operații de apropiere a punctelor de vedere care au fost indicate în cazul cercului.

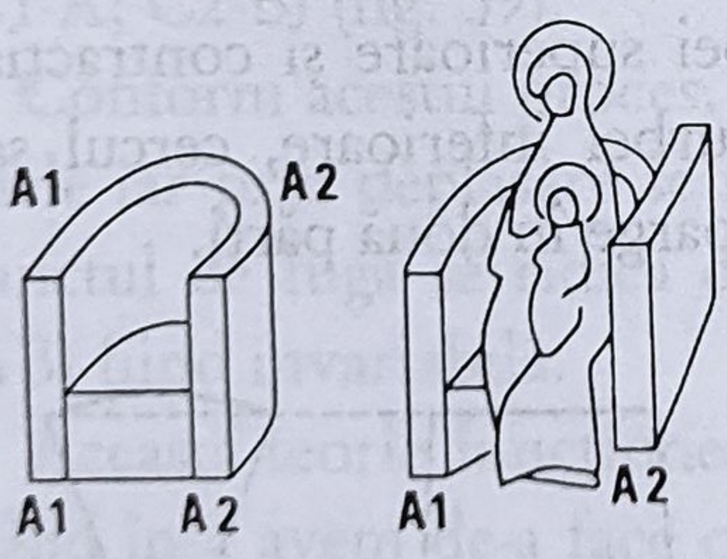


Fig. 43

Prin apropierea lui A1 și A2, acest oval este spart, iar partea dreaptă apare retrasă spre spate.

Se poate observa și faptul că mișcarea celor două puncte de vedere se produce în cele două dimensiuni, în înălțime și în lărgime. Pătratul este astfel transformat într-o formă limitată de patru curbe (fig. 44). Această formă se întâlnește în icoanele din Novgorod, dar și în arta italiană a secolului al XIII-lea.

Un alt exemplu interesant este furnizat de forma altarelor. Suprafața altarului este în realitate dreptunghiulară (fig. 45). Prin apropierea celor două puncte de vedere, liniile paralele din fața privitorului se transfor-

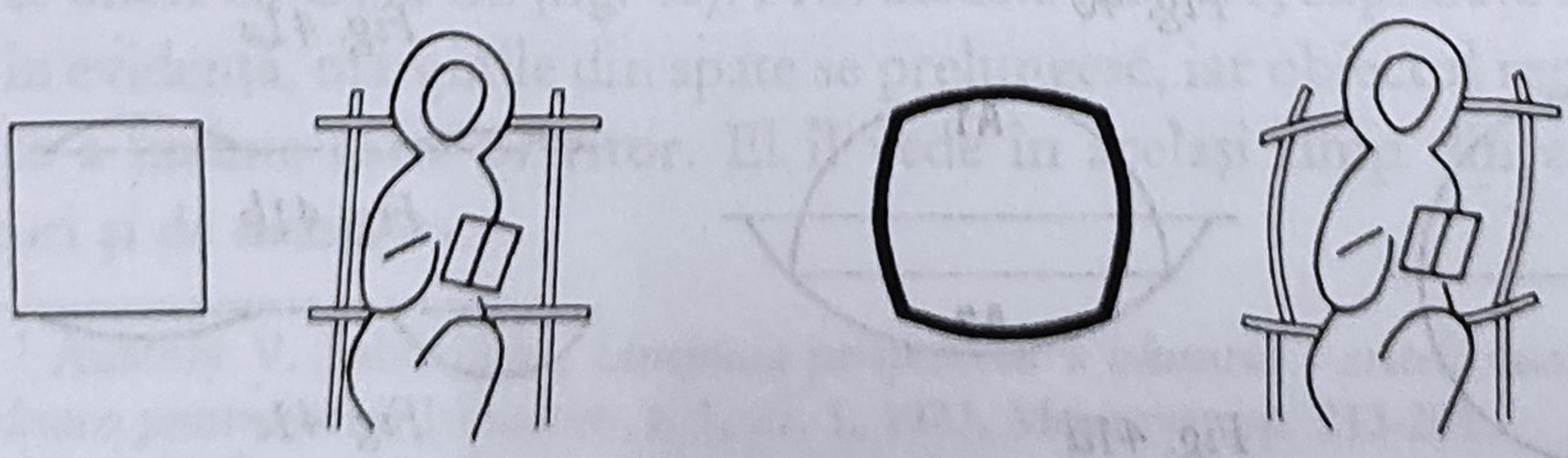


Fig. 44

mă în linii curbe. Tensiunea generată produce chiar o despicătură a marginii în partea din spate a altarului. Potirul care se afla la intersecția diagonalelor dreptunghiului este împins în față, căci în cadrul noii forme, diagonalele se taie mai în față. În alte icoane, vasele sfinte apar avansate chia până la marginea din față a mesei.

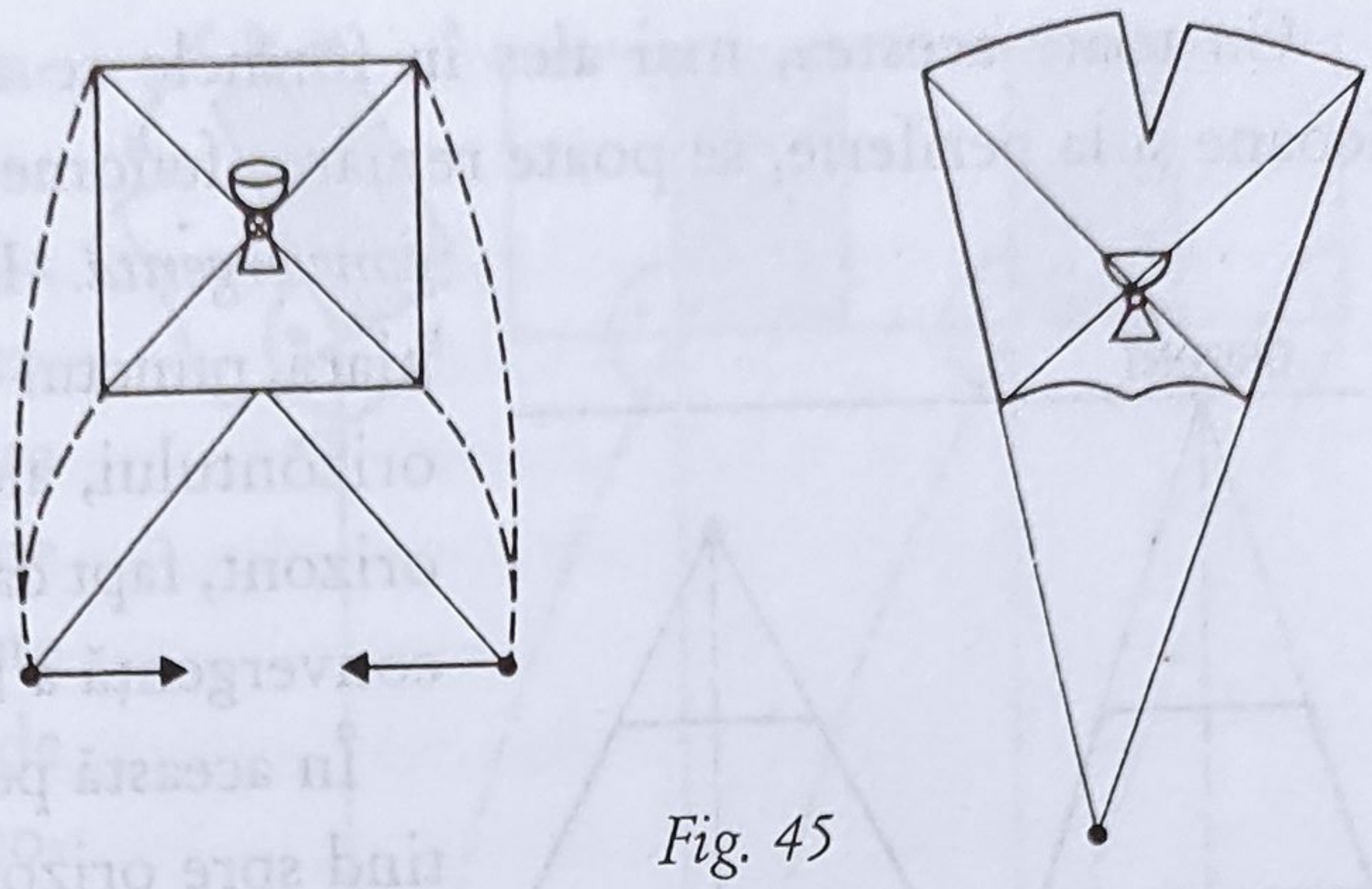


Fig. 45

Aceste exemple arată de asemenea modul în care este conceput spațiul în sistemul perspectivei inversate. Spațiul nu mai este redus la plan; el posedă o profunzime, însă, în prim-plan, aceasta apare redusă. Planul secund se curbează înspre față ca o formă sferică (fig. 46), esențială pentru ansamblul icoanei; ea avansează către privitor, radiind către el. Icoana reprezintă un microcosmos în care fiecare detaliu își are locul său, propria sa existență. Spațiul sferic nu antrenează subordonarea elementelor sub un unic principiu, cum este cazul în perspectiva liniară renascentistă; el constituie pentru obiecte un loc de întâlnire, un receptacul. El nu mai are nevoie de un cadru ca un tablou, care reprezintă o fereastră deschisă către lumea reprezentată. În icoană, spațiul are un caracter dinamic. El iese adeseori din suprafața pictată și se revarsă în afară, cum o arată, spre exemplu, icoanele Sfântului Mucenic Gheorghe călare.

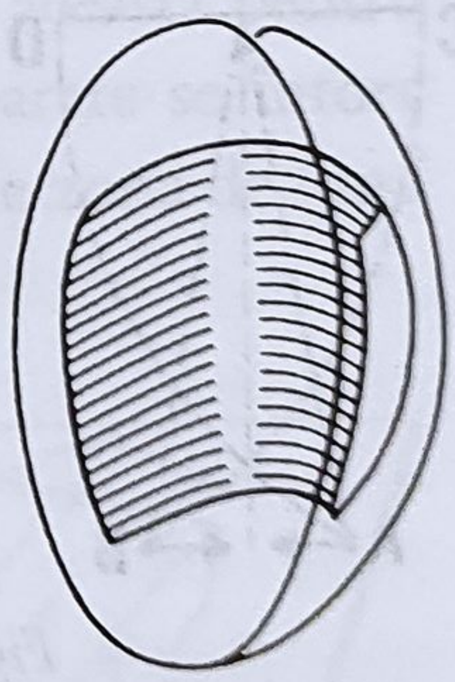


Fig. 46

Funcția cadrului asigură compoziției icoanei o mare stabilitate. Intrând în tensiunea suprafeței sferice, detaliile apar ca pietrele unei bolte. Ele primesc prin aceasta o nouă materialitate; concepute ca proiecții pe un plan, ele sunt structurate printr-un contur energic, apar însuflețite prin lumini strălucitoare și prin spectrul lor cromatic.

Cu toate acestea, mai ales în formele ce apar în prim-planul unei icoane și la periferie, se poate remarca fenomenul contrar: *o perspectivă convergentă.* Dacă, în perspectiva liniară, punctul de fugă se găsește pe linia orizontului, aici, acest punct apare sub orizont, fapt care generează o puternică convergență a liniilor (fig. 47).

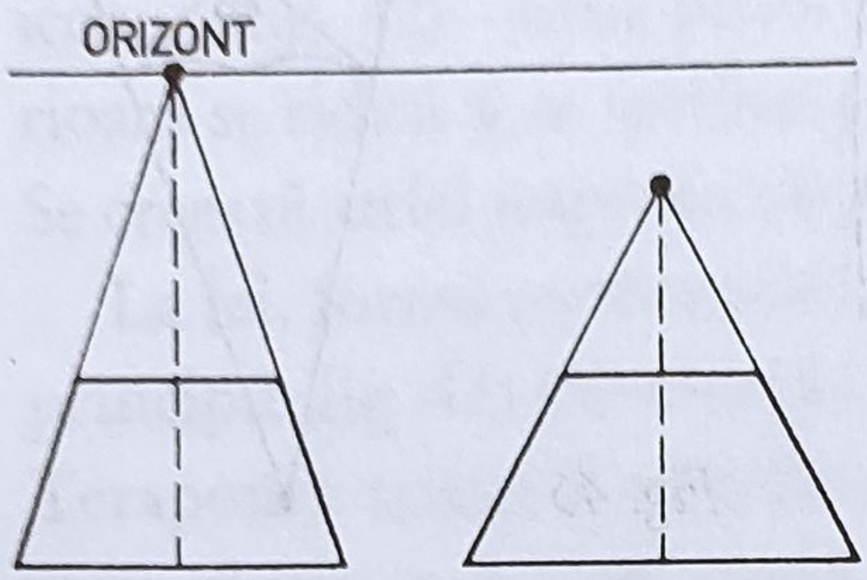


Fig. 47

În această perspectivă, razele vizuale tind spre orizont. Ca și în cazul precedent, ele sunt reprezentate prin linii curbe (căci sunt dinamice). Ele se intersectează înaintea acestui obiect și vizează laturile opuse: punctul de vedere A îl vizează pe D, iar punctul B pe C. Prin unificarea celor două puncte într-unul singur, centrul obiectului înaintează și rezultă astfel o formă convexă (fig. 48).

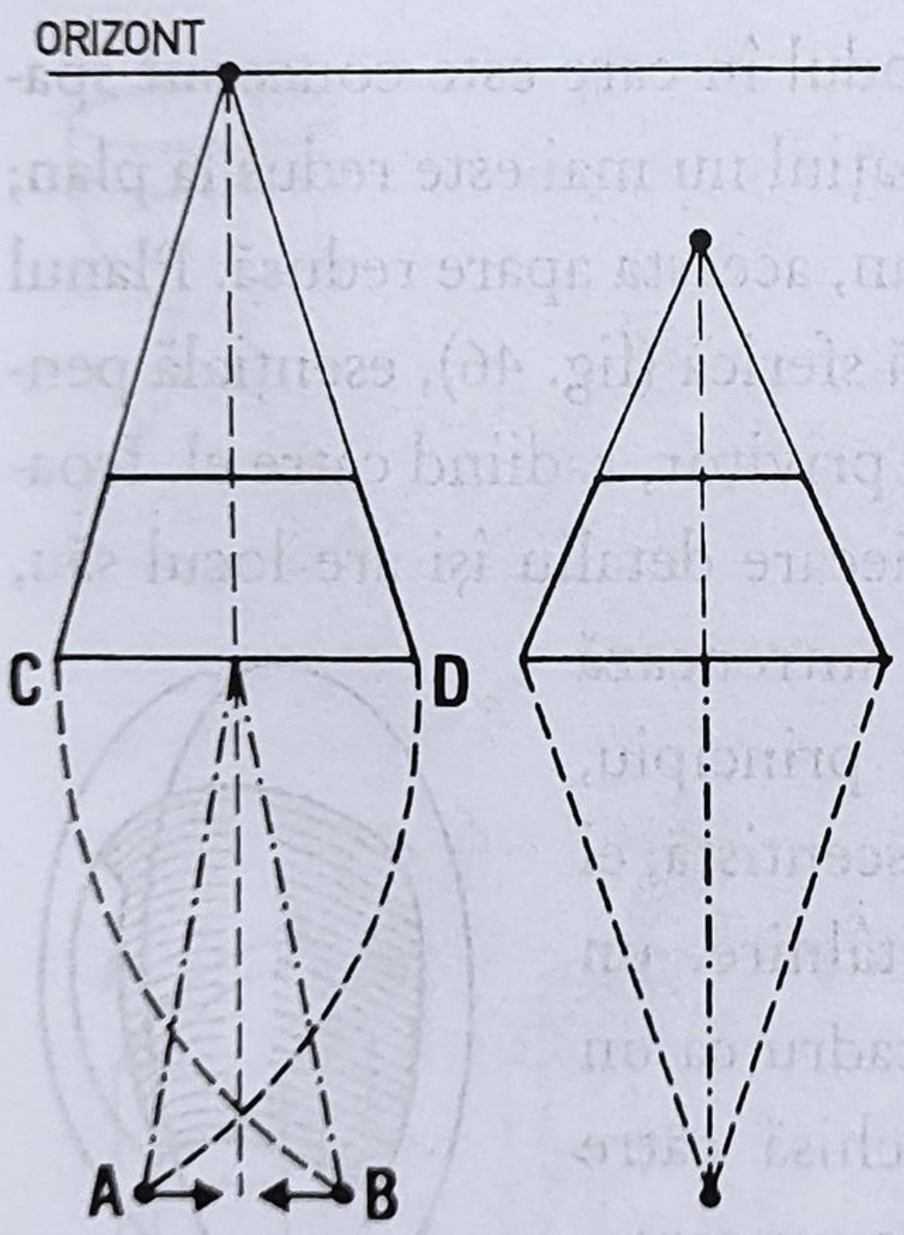


Fig. 48

Efectul acestei mișcări este același cu cel din perspectiva inversată: reducerea spațiului. Ea este foarte vizibilă în reprezentările porticurilor sau intrărilor unei clădiri. La fel, piedestalurile tronurilor prezintă același tip de perspectivă (fig. 49).

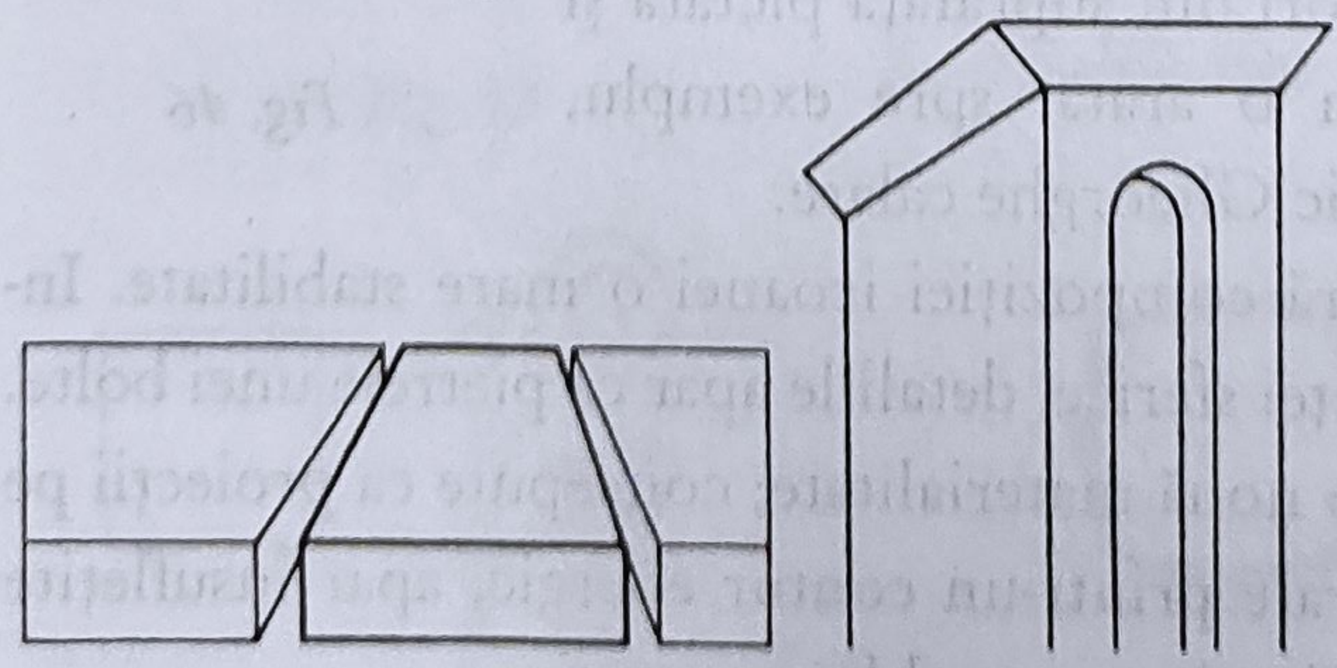


Fig. 49

Nu trebuie așadar să înțelegem aceste forme potrivit cu perspectiva liniară. În perspectiva convergentă, punctul de fugă se găsește sub linia orizontului: el este imaginea în oglindă a per-

spectivei inverse și o completează.

Acest efect de oglindă i-a servit lui Žegine în explicarea formelor munților care apar în icoane: plăcile de piatră, înălțate ca pe niște turnuri și separate unele de altele prin falii adânci. Teoria lui Žegine este destul de complicată, însă, lăsând la o parte detaliile geometrice, poate fi descompusă în trei operații optice: îndreptarea razei vizuale, mișcarea în spațiul dinamic, efectul de oglindă.

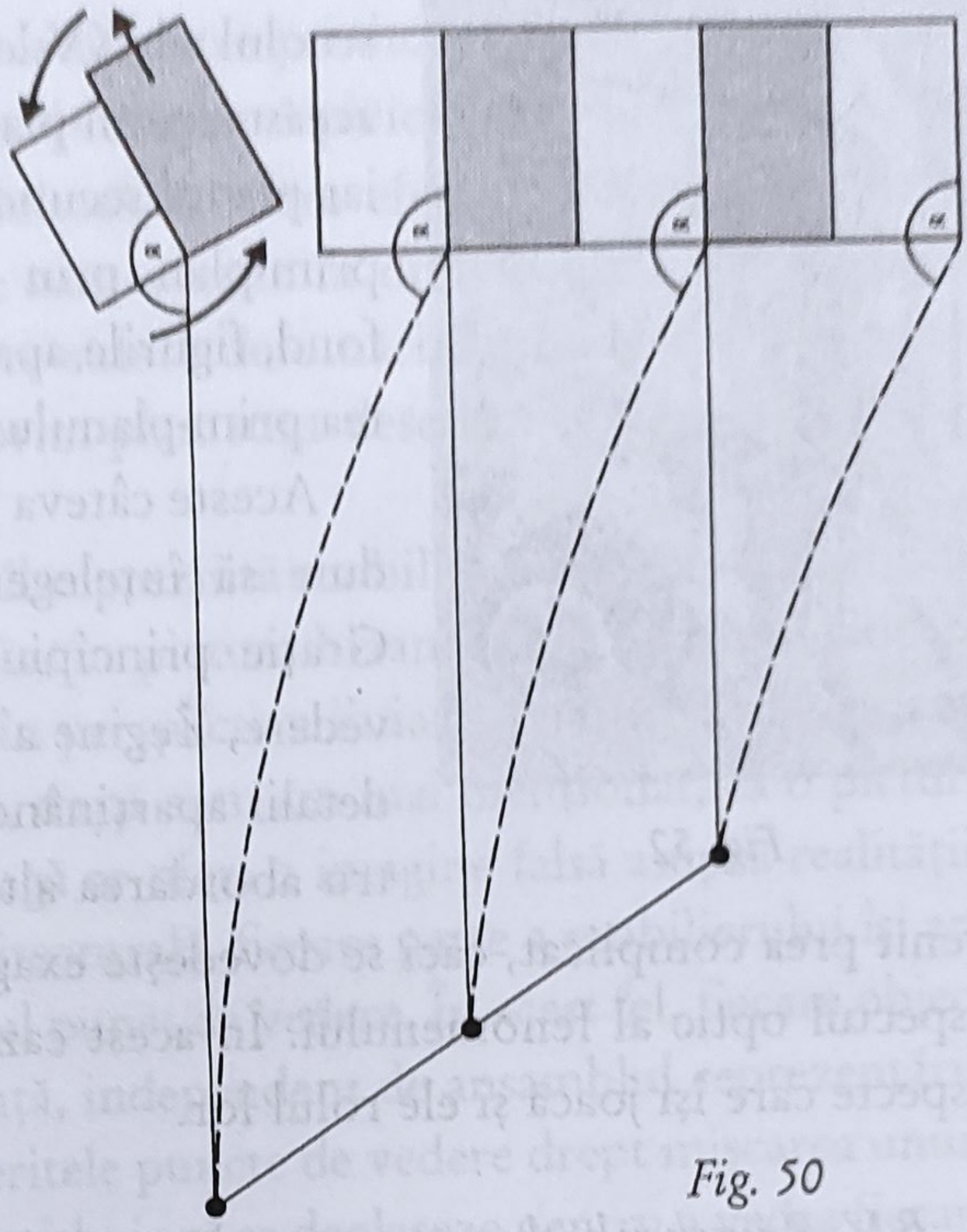


Fig. 50

În primul rând, ansamblul unitar al stâncilor este fragmentat prin îndreptarea razei vizuale („curbată"), așa cum se realiza aceasta pentru perspectiva inversată. Prin această redresare, părțile separate se întorc ușor în același sens, păstrând unghiul (α), și se întind către zona de fond (fig. 50).

Mișcarea se desfășoară în cele trei dimensiuni, adică și în adâncime.

În acest fel suprafața stâncii se înclină spre spate, îndepărtându-se de privitor. Pentru a întoarce mișcarea (180°) înspre privitor, se produce un efect de oglindă care oferă imaginea inversată a suprafeței (fig. 51).

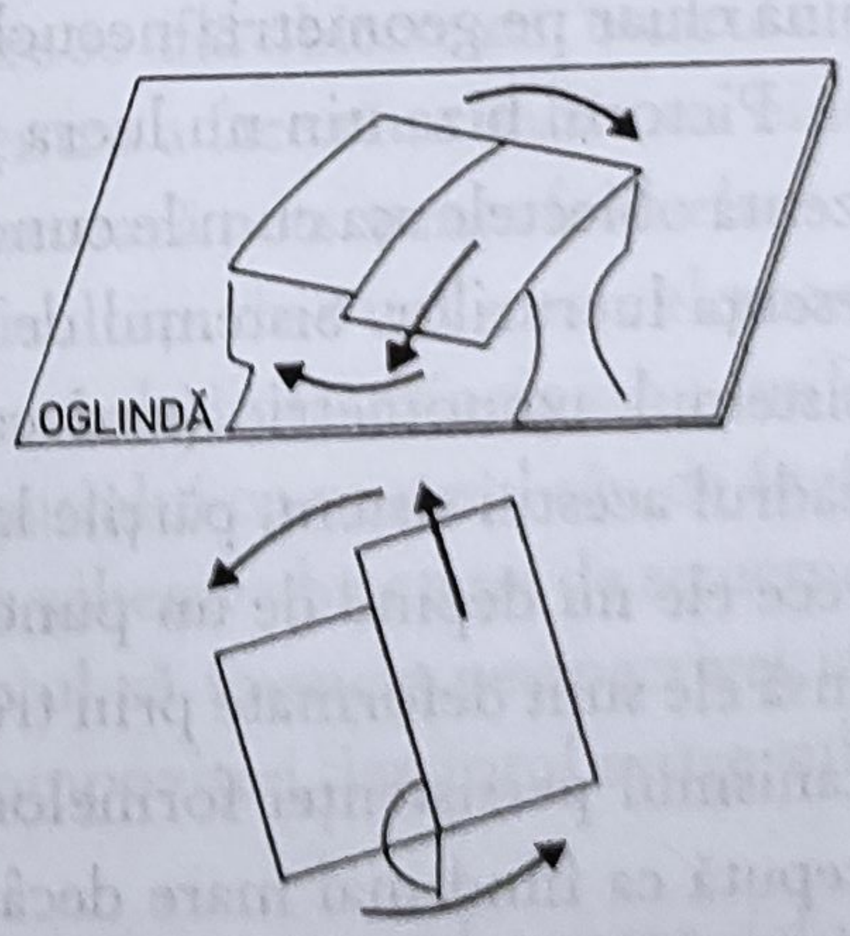


Fig. 51

Adeseori, mișcarea stâncilor formează în acest fel o curbă „S". În anumite icoane, ea apare foarte accentuată (spre exemplu, Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul,

Fig. 52

secolul al XV-lea, Novgorod) (pl. 23). Prin aceasta, prim-planul apare bombat înspre față, iar planul secund adâncit, urmând a reveni în prim-plan prin crestele stâncilor. Pe acest fond, figurile apar plate, părând a pluti înaintea prim-planului scenei (fig. 52).

Aceste câteva principii și exemple ne îngăduie să înțelegem esențialul acestei teorii. Grație principiului alăturării punctelor de vedere, Žegine a reușit să explice numeroase detalii aparținând perspectivei inverse. Pentru abordarea altor elemente, sistemul a devenit prea complicat, căci se dovedește exagerat să reduci totul doar la aspectul optic al fenomenului. În acest caz, vor rămâne neglijate alte aspecte care își joacă și ele rolul lor.

B.V. Rauschenbach: componentele creației artistice[3]

După Rauschenbach, pespectiva inversată din pictura bizantină nu poate fi rezultatul unui singur factor, ci al mai multora care aparțin unor domenii foarte variate precum optica și procedeele artistice.

Simplificând lucrurile, putem rezuma argumenterea sa, care se sprijină chiar pe geometria neeuclidiană, după cum urmează.

Pictorul bizantin nu lucra plecând de la observarea naturii, ci reprezenta obiectele așa cum le cunoștea. Preocuparea sa era de a face să apară esența lucrurilor. Sistemul de bază pentru o astfel de reprezentare este sistemul axonometric (vezi capitolul anterior „diversele sisteme“). În cadrul acestui sistem, părțile laterale ale unui cub rămân paralele, deoarece ele nu depind de un punct de fugă ca în cazul perspectivei liniare. Însă ele sunt deformate prin trei fenomene de ordin optic. Mai întâi mecanismul persistenței formelor face ca o suprafață înclinată să fie percepută ca fiind mai mare decât impresia reală pe care o lasă pe retină.

[3] *Op. cit.*

Suprafața unei mese se ridică astfel către privitor. Pentru a-i asigura poziția pe sol, pictorul trebuie să-i lungească picioarele dinapoi.

O altă influență este exercitată de către efectul vederii binoculare. Obiectele cele mai apropiate sunt văzute în dimensiunile lor reale, iar obiectele cele mai îndepărtate suferă defomări. Într-adevăr, în icoane, numeroase forme aflate în prim-plan sunt desenate potrivit sistemului axonometric.

Un al treilea factor optic îl reprezintă mobilitatea punctului din care scena este privită. Într-adevăr, în pictura bizantină, nu apare niciodată un unic punct de vedere ca în perspectiva liniară. Pictorii Renașterii au remarcat foarte de timpuriu, după cum am mai menționat, că o pictură având un singur punct de fugă ar oferi o imagine falsă asupra realității. Adeseori, fiecare formă arhitecturală, fiecare parte a mobilierului își are propria perspectivă, propriul punct de vedere. În acest fel, fiecare obiect își afirmă propria sa existență, independent de ansamblul reprezentării. Rauschenbach concepe diferitele puncte de vedere drept mișcarea unuia singur, ca și cum privitorul trebuia să se deplaseze pentru a vedea fiecare detaliu al compoziției din latura potrivită.

Acestor factori optici li se adaugă doi factori artistici. Pictorul vrea să aducă la cunoștința privitorului anumite aspecte ale obiectului care nu ar fi, în mod normal, vizibile. De exemplu, el figurează suprafața acoperișurilor unei arhitecturi, în realitate invizibile pentru privitorul aflat prea jos. Sau pictează suprafața unei mase pe care se află obiecte sau o carte ale cărei pagini apar întoarse spre privitor, pentru a face să se vadă mai bine obiectele sau textul. Acest procedeu accentuează persistența formelor.

În sfârșit, pictorul se găsește în fața dificultății de a uni aceste elemente într-o compoziție, dificultate amplificată de lipsa principiului unificator al perspectivei liniare, adâncimea spațiului cu punctul său de fugă. El trebuie prin urmare să se folosească de scheme abstracte, de structuri geometrice. Astfel, se poate remarca faptul că formele perspectivei inversate sunt accentuate către periferia compoziției, iar totul apare subordonat persoanei sau scenei principale.

Pentru a evita contrastele prea violente în contextul acestor deformări ale obiectelor, pictorul le face să dispară în parte, ascunzându-le

sub veșminte. Asfel în icoana Sfintei Treimi a lui Rubliov, jilțurile sunt zugrăvite în mare parte acoperite de veșmintele personajelor.

Teoria lui Rauschenbach a fost întâmpinată cu mult interes în Uniunea Sovietică, în jurul anului 1975. Valoarea sa vine din luarea în considerație a factorilor optici. Rauschenbach a consacrat o importantă parte a cărții sale demonstrării științifice a teoriei cu ajutorul ecuațiilor diferențiale; el a exprimat structurile neeuclidiene ale perspectivei inverse. Se poate totuși ridica întrebarea dacă mulțimea tuturor acestor factori generează într-adevăr acea unitate a formelor pe care o regăsim, spre exemplu, în icoanele din Novgorod. Întrebarea fundamentală nu este care era structura geometrică a formelor, ci care era viziunea asupra lumii ce le-a generat.

Aspectul cultural al problemei perspectivei

În Apus, interesul asupra problemei perspectivei se naște spre sfârșitul secolului al XIX-lea, în momentul când au fost descoperite și publicate scrierile teoretice ale Renașterii. În domeniul artei bizantine, Wulff și Strygowsky s-au aplecat și asupra acestei probleme, însă lucrările lor nu reprezintă decât un început și sunt lipsite de amploare. Trebuia să așteptăm anii 1920-1925, pentru a vedea apărând un studiu aprofundat în *Perspectiva ca formă simbolică* a lui Erwin Panofsky[4].

Plecând de la filozofia formelor simbolice dezvoltată de Cassirer, Panofsky analizează sistemul perspectivei în vederea interpretării lui ca expresia concepției despre lume a unei anumite opere.

Concluzia acestui studiu constă în afimarea faptului că evoluția istorică conduce prin diverse etape până la concepțiile consacrate despre Renaștere: perspectiva centrală sau liniară. Aceste fapte nu pot fi puse la îndoială. Însă, în mod indirect, se sugerează că această evoluție constituie un veritabil progres spre desăvârșire și că ea reprezintă în același timp și un progres în planul artistic.

[4] Erwin Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form", conținând prelegeri ținute între 1921 și 1925, lucrare editată în *Vortraege der Bibliothek Warburg*, B.G. Teubner, Berlin-Leipzig, 1927, pp. 258-330.

Evident că această părere (dificil de justificat) urma să suscite protestul istoricilor artei bizantine, îndeosebi al autorului *Esteticii artei bizantine*, P. A. Michelis[5].

P. A. Michelis: sentimentul spațiului

Această estetică a lui Michelis se bazează pe două categorii care servesc de-a lungul expunerii la explicarea esenței artei bizantine: frumosul și sublimul.

Frumosul este propriu unui curent care tinde spre o imitare a naturii, caută obiectivitatea, guvernează orânduirea procedeelor picturale și se îndreaptă spre o concepție științifică asupra perspectivei.

Cealaltă categorie este sublimul, frumosul transcendent care se naște din contemplare. Aici, totul tinde spre infinit, sentimentele debordează, în timp ce mijloacele de reprezentare devin iraționale.

În ceea ce privește reprezentarea spațiului, potrivit lui Michelis, trebuie făcută distincția între „spațiul sensibil" și „sentimentul spațiului".

Primul constituie o experiență fizică invariabilă care își găsește expresia în spațiul teoretic determinat prin cele trei coordonate: lărgimea, înălțimea și adâncimea geometriei euclidiene. Această triplă dimensiune alcătuiește un spațiu imuabil în care artistul construiește lumea propriei sale viziuni.

Altceva este „sentimentul spațiului": subiectiv și variabil. Prin natura sa, el aparține de categoria sublimului. Astfel, prin armonie și ordine, arta creează impresia că orice contradicție între finit și infinit este suprimată. Sub foarte mica cupolă a mausoleului Gallei Placida din Ravenna, cu miile sale de stele, privirea se cufundă într-o adâncime de nepătruns și te simți atras de taina infinitului. La fel, fondul de aur din icoanele bizantine creează un spațiu uniform și infinit asemenea cerului, cuprinzând toate lucrurile.

După Michelis, dacă arta bizantină nu poseda un sistem rațional pentru perspectivă, ea avea în schimb capacitatea de a vedea și reprezenta lumea. Adâncimea spațiului nu însemna, pentru ea, o valoare de exploa-

[5] P. A. Michelis, *op.cit.*

tat prin optică. Ceea ce conta era prim-planul. Această adâncime redusă este creată prin diferitele dimensiuni ale lucrurilor și prin dinamismul personajelor. Prin urmare, unitatea lucrării nu se bazează pe o perspectivă uniformă, în care fiecare lucru este supus traiectoriei sistemului, ci se întemeiază pe sensul pe care artistul i-l conferă în cadrul unei scene. Iar, cum pictorul reprezintă lucrurile nu printr-un desen de observație, ci sub forma pe care el o cunoaște, imaginea devine plauzibilă și în același timp exprimă sensul simbolic al scenei.

Așadar, P. A. Michelis refuză artei bizantin noțiunea de perspectivă (el nu admite „perspectiva inversată" a lui Wulff). „Perspectiva în definitiv, ține de domeniul tehnicii, iar nu de domeniul artei"[6]. Și așa fiind, ea devine unul din mijloacele compoziției imaginii. Ea ajută la stabilirea unei ordini după legile coordonării și subordonării, și la asigurarea unității lucrării.

K. Onasch: perspectiva importanței și perspectiva epică

K. Onasch nu vorbește decât despre aceste două forme de perspectivă din icoane[7]. Concepția sa asupra perspectivei este destul de apropiată de cea a lui P. A. Michelis. Într-adevăr, ea se reduce la un simplu mijloc tehnic care face parte din compoziție: stabilind o ordine între diversele părți ale reprezentării, ea generează un anume spațiu.

Simpla juxtapunere a mai multor sfinți într-o icoană creează deja un spațiu. Or, în anumite icoane, personajul central, cel mai important, are dimensiuni mai mari. Aceasta este *perspectiva importanței*. O întâlnim mai ales la reprezentările lui Hristos înconjurat de sfinți, dar și la un sfânt precum Ioan Scărarul în icoana școlii din Novgorod (sec. XIII, pl. 24). Proporțiile monumentale ale acestui personaj sunt și mai mult accentuate prin tonul brun închis al veșmântului său de călugăr și prin expresiviatea feței înconjurate de o barbă albă.

De o parte și de alta, foarte mici, apar figurile celor doi ocrotitori ai turmelor, Sfinții Gheorghe și Vlasie. Înălțimea lor ajunge exact până la

---

[6] *Ibidem*, p. 192.

[7] K. Onasch, *Die Ikonenmalerei*, pp. 59-74.

genunchii sfântului monah. În Orient și la Roma, vedem deja cum figurile suveranilor erau reprezentate mai mari decât cele ale anturajului lor, în scopul de a face mai evidentă și de a exprima mai bine demnitatea lor regală.

Prin acest principiu al „reprezentării", pictura bizantină pune în evidență sfințenia personajelor. Înfățișarea lor individuală și temporală apare astfel acoperită de strălucirea valorilor veșnice. Iar imaginea însăși primește o altă funcție decât cea a simplei reprezentări.

Înțelegerea icoanei nu poate fi rezultatul simplei vederi, ea trebuie să fie interpretată prin intermediul gândirii. Efectul optic suferă o schimbare: prin mărimea proporțiilor, personajul principal pare să iasă din interiorul icoanei în întâmpinarea privitorului. Liniile de forță sunt astfel inversate.

Un dinamism asemănător se exprimă și în cadrul reprezentării grupurilor de oameni. Această tehnică era folosită deja în arta egipteană. Personajele care alcătuiesc prim-planul sunt figurate stând în picioare (adeseori atingând marginea icoanei). În spatele lor dispar corpurile altor personaje, cărora nu li se mai văd decât capetele. De obicei, ele sunt redate mai mari și astfel par mai apropiate. Prin acest efect, perspectiva este inversată.

Același efect apare și în partea centrală a iconostasului, în *Deisis*, subiect deja analizat mai sus (cap. VII). Pentru a sublinia importanța lui Hristos aflat în centrul registrului, sfinții se înclină către El. Chiar dacă acest gest de rugă exprimă aspectul teologic al compoziției (adică mijlocirea sfinților pentru neamul omenesc), curbele siluetelor lor și gestul mâinilor lor tind spre Hristos, zugrăvit în slavă în centrul scenei, și fac ca figura Sa să se distingă, să iasă din ansamblu. Acest efect apare încă și mai accentuat prin volumul foarte mare al capetelor. O asemenea impresie n-ar putea fi produsă de o reprezentare frontală a sfinților, căci aceasta ar însemna o simplă aliniere a personajelor fără legătură între ele. Tocmai curbele siluetelor lor sunt cele care dau unitatea proprie icoanelor din ansamblul *Deisis*.

Icoanele care înfățișează o scenă, îndeosebi cele ale Marilor Sărbători, sunt compuse după principiile *perspectivei epice*. Ele au un caracter na-

rativ. Accentul scenei este însă întotdeauna pus pe aspectul teologic și fiecare personaj, fiecare detaliu își are importanța lui. Scopul reprezentării nu este așadar crearea spațiului în care evenimentul se derulează, ci deschiderea ei în direcția privitorului pentru a fi înțeleasă. Pentru a obține acest efect, reprezentarea nu se poate servi de linii de fugă care creează o adâncime, ci de linii care fac să apară sensul teologic al scenei. Așa își primește imaginea „perspectiva" sa în sensul autentic al termenului: privitorul poate contempla sensul teologic prin mijlocirea „lucrurilor reprezentate" și scena capătă transparență.

K. Onasch a ilustrat această teorie prin icoana celor Patruzeci de mucenici din Sevastia, zugrăviți așa cum sunt ei descriși în foarte popularа istorisire datând din primele veacuri (pl. 22). Osândiți la moarte pentru credința lor, ei au fost adunați într-un lac înghețat pentru a-și găsi acolo sfârșitul. Grupul lor, foarte strâns și unit prin gesturile lor, este reprezentat în perspectiva inversată. Icoana nu înfățișează decât trupurile primului rând de martiri, adăugând capetele martirilor aflați în rândurile din spate. Prima linie de forță urcă, ca o axă de simetrie, spre înalt, acolo unde apare Hristos în mandorlă. O a doua conduce privirea spre casa paznicului, unde se refugiază cel care părăsește locul luptelor mucenicești. Cea de-a treia pornește de la gardianul păgân care se alătură sfinților, convertit prin mărturia lor. El privește spre cununile pregătite în cer, reprezentate în stânga, în partea de sus a icoanei. În acest fel se conturează o a treia linie de forță. Ansamblul reprezentării formează o suprafață concavă și se deschide astfel către privitor, care poate să urmărească cu ușurință detaliile scenei pentru a-i cuprinde sensul.

Teoria lui K. Onasch oferă o explicație care corespunde caracterului teologic al icoanei și structurilor spațiului care apar în cadrul ei. Ea adăpostește elementele principale ale celorlalte teorii, adâncimea redusă a reprezentării, mișcarea către privitor a formelor și fondul doctrinal ce determină ansamblul lucrării. Totuși, ea nu explică îndeajuns de bine detaliile formelor care creează spațiul, și îndeosebi arhitectura, peisajul cu stâncile sale și obiectele.

Concluzie

Chiar dacă ele sunt adeseori inconsecvente, aceste teorii pun în lumină bogăția concepției bizantine. În plus, ele scot în evidență posibilitatea de a reprezenta realitatea printr-o formă întemeiată nu pe observarea naturii, ci pe idei. Din această cauză, o asemenea formă poartă cu sine partea sa de adevăr și face să apară aspecte nereprezentabile printr-o perspectivă naturalistă. Și, chiar dacă interpretarea științifică își atinge repede limitele și nu poate răspunde la întrebarea privind originea unei asemenea forme, ea oferă totuși o cunoaștere exactă a fenomenului și explică multe dintre „deformările" care altfel ar rămâne misterioase. Diversitatea teoriilor arată de asemenea faptul că cercetarea nu și-a atins încă capătul. Problema importantă, cea de a ști dacă arta bizantină urmărea să reprezinte spațiul sau căuta numai să-l utilizeze ca principiu compozițional, rămâne încă deschisă. Cu toate acestea, autorii par să fie de acord în anumite puncte: imaginea constituie o reprezenare a ideilor și nu a naturii; subiectul este înfățișat ca și cum s-ar afla pe o suprafață sferică de adâncime redusă; detaliile își au propriul lor spațiu fără să fie subordonate unei traiectorii uniforme; celelalte elemente ale picturii, precum mișcarea, culoarea și lumina își au rolul lor în organizarea spațiului.

Rămâne să fie menționată o ultimă întrebare referitoare la rațiunile profunde ale perspectivei bizantine. P. A. Michelis o vede ca pe o reacție împotriva artei naturaliste și raționaliste a Antichității. Categoria sublimului a luat locul frumosului și iraționalitatea sa a transformat modul de concepere a spațiului. Totuși, schimbarea stilului și a idealului nu este oare expresia unei schimbări a ideilor? Se ridică astfel o nouă întrebare: cărui imperativ i se supune perspectiva bizantină?

A. Grabar căuta rațiunile în scrierile lui Plotin, în care vederea nu este concepută ca o impresie întipărită în suflet (asemenea imprimării sigiliului în ceară), ci este întemeiată în obiectul însuși: artistul privește imaginea ca și cum s-ar găsi în locul obiectului reprezentat, pentru a-l figura în adevăratele sale dimensiuni. Teza lui Grabar este însă departe de a întruni unanimitatea cercetătorilor.

Pentru a indica originele cele mai plauzibile ale perspectivei bizantine, trebuie să ne întoarcem atenția către ideile care au format concepția lumii acelei epoci. În acest punct, nu ne putem reține de a gândi la filozoful și teologul care a influențat atât de mult Evul Mediu, cunoscut sub numele de Dionisie Areopagitul. În sistemul dezvoltat de el, totul este determinat de revărsarea luminii dumnezeiești peste toate făpturile. Prin mijlocirea icoanei, adevărurile credinței strălucesc celor ce o contemplă. Mișcarea, care în tabloul naturalist conduce către punctul de fugă, se găsește astfel inversată, urmând să vină în întâmpinarea celui care o privește: cu alte cuvinte, apar inversate structurile și legile reprezentării.

CAPITOLUL 10

Lumea culorilor

Numeroase studii au adus la lumina tiparului principiile și structurile icoanei și esteticii ei, însă, în ceea ce privește culorile, nu avem la dispoziție decât câteva studii restrânse care nu ating fondul problemei sau unele note, apărute în cărțile de popularizare, interpretând culorile din icoane fără însă a pune problema semnificației lor simbolice originare.

Erminiile – manuale foarte târzii – nu ne oferă decât niște indicații fără lămuriri în ceea ce privește culoarea veșmintelor sfinților, deoarece ele reflectă o tradiție deja fixată de multe veacuri. Este posibil ca simbolismul culorilor să fi fost încă viu în spiritul secolelor XVI sau XVII, când culorile intraseră deja cu certitudine într-un sistem semantic în care valoarea lor simbolică nu mai ridica probleme. Credincioșii erau obișnuiți, ca urmare a unei îndelungate tradiții, să vadă diferitele personaje înfățișate în culorile lor proprii și puteau astfel să le distingă atât în cadrul iconostasului, cât și în cel al reprezentării sărbătorilor.

Acestor dificultăți în interpretarea culorilor li se adaugă și altele, provenind din creația artistică a diferitelor școli și culturi. La rândul nostru, nu pretindem că oferim o teorie a culorilor din arta bizantină, nici determinarea unui simbolism, ci câteva elemente care, în lumina cercetărilor actuale, o vor putea face mai bine înțeleasă.

Înainte de a aborda problema culorii, trebuie să realizăm că ne aflăm într-un domeniu în care domnește o anumită polivalență. În cadrul reprezentării, funcția desenului este de a determina obiectul, de a-l face să se distingă din mediul în care se află, de a-l face ușor de înțeles. În pofida stilizării și elementelor sale emoționale, desenul se adresează prin urmare în primul rând rațiunii. El nu semnifică un anume lucru. Nu tot așa se întâmplă cu culoarea. Luată în sine, ea nu reprezintă obiectul, ci îi dă o semnificație. Câmpul său de acțiune este astfel mai larg. Ea se adresează unui ordin al cunoașterii care nu este supus în mod direct controlului inteligenței. Nu se poate descrie o culoare fundamentală, ea este o calitate ireductibilă. Prin natura sa, ea atinge sensibilitatea și tocmai în aceasta constă caracterul simbolic al culorii, căci simbolul nu este doar semnul abstract al unui adevăr, ci totodată o chemare. Așa se explică o convingere care sălășluiește dintotdeauna în om: a vedea în fascinanta licărire a culorii semnul unei alte lumi.

1. Izvoarele simbolismului bizantin

Stadiul actual al cercetării istorice nu ne permite să vorbim de un canon bizantin al culorilor. Cu toate acestea, icoanele ne arată importanța primordială a culorilor în reprezentarea subiectelor religioase, precum și faptul că ele sunt atribute bine determinate ale diferitelor personaje. A vedea aici doar un reflex al minunatelor culori dintr-un apus de soare sau al florilor primăvăratice etc., nu ar corespunde caracterului sacru al icoanei[1]. Aceste experiențe imediate îl îmbogățesc pe artist, dar ele nu pot constitui un scop în sine. Culoarea nu poate fi considerată în icoană ca un simplu mijloc decorativ, ci face parte din limbajul care urmărește să exprime lumea transcendentă. Atunci când sursele de interpretare lipsesc, nu rămâne decât să căutăm semnificația simbolică în curentele principale care au format arta bizantină.

---

[1] Michel Alpatov, *Kraski drevnerusskoi ikonopisi*, Ed. Izobrazitelinoe Iskusstvo, Moscova, 1974.

Este vorba mai întâi despre lumea biblică. Ostilă oricărei imagini, cultura ebraică nu poate interveni decât prin indirecta mijlocire a Scripturii. Trebuie însă să constatăm aici o relativă sărăcie a vocabularului privitor la numele culorilor[2]. În afara celor patru rădăcini etimologice desemnând albul, negrul, roșul și verdele-gălbui, ebraica și aramaica se servesc de desemnări indirecte, spre exemplu pentru albastrul cerului expresia „ca safirul". Ceea ce înseamnă că în această cultură culoarea joacă un rol secundar și, în asemenea condiții, un canon simbolic al culorilor biblice nu era de conceput.

Un alt izvor principal al artei bizantine îl constituie cultura elenistică, cea a Greciei amplificată prin însemnate contribuții venite din Orient. Greaca era limba Imperiului, cea în care teologii și filozofii își scriau lucrările. Literatura antică era binecunoscută în această lume elenistică și, în mai multe rânduri din decursul acestei istorii milenare, ea domina viața intelectuală. Arta bizantină s-a înrădăcinat și ea în formele artei grecești antice.

În domeniul picturii, nu întâlnim sisteme de culori, dar, în schimb, vocabularul culorii este de o mare bogăție și varietate[3]. Este de asemenea curios faptul că, printre toate numele de culori, nu există decât una singură care să fie de origine indoeuropeană – roșul – și care ocupă un loc special, ca mai pretutindeni în lume. Acest lucru nu permite să presupunem că elenii și-au însușit vocabularul culorilor de la o civilizație care i-a precedat pe întinsul propriului lor teritoriu. Mai mult, în ciuda întrebuințării lor în arhitectură și textile și în pofida valorii lor materiale – purpura, spre exemplu, juca un rol important în schimburile comerciale – culorile au o semnificație simbolică independentă de acești factori materiali. Se disting două linii de semnificație: într-una, albul, roșul, verdele, albastrul exprimă viața, puritatea, pacea și bunătatea; în cealaltă, negrul, griul, brunul și galbenul-pal exprimă moartea, primejdia, mizeria. În centru s-ar afla culoarea enigmatică a purpurei, care ar semnifica în același timp regalitatea și moartea. Cu toate acestea, cele două

---

[2] *Problèmes de la couleur*, SEVPEN, Paris, 1957, pp. 339 ssq.

[3] *Ibidem*, p. 313.

orientări ale lumii culorilor nu ne îngăduie să vorbim despre un canon, nici despre un simbolism determinant.

A treia parte componentă a artei bizantine o constituie gândirea creș-tină. În domeniul pe care-l studiem, se cuvine să rezervăm un loc special lui Dionisie Areopagitul. Cu toate acestea, și aici, ca și în domeniul perspectivei „inversate" sau în cel al luminii, nu aflăm în scrierile sale decât câteva remarci referitoare la subiectul simbolismului culorilor. Aceste remarci nu ne permit să desprindem principiile unei estetici, ci numai o scară de valori care decurge din ierarhiile în contextul cărora ele apar.

Culorile aparțin lumii simbolurilor. În universul lui Dionisie, simbolurile diferă după noblețea lor intrinsecă și valoarea lor de reprezentare. El distinge simbolurile nobile (soarele, stelele, lumina), simbolurile medii (focul, apa) și simbolurile inferioare (uleiurile parfumate și piatra). Acestei ultime categorii îi aparțin și culorile. Pentru a descoperi sensul simbolului, o exegeză anagogică (care conduce spre înalt) duce la învățătura inteligibilă, adică depășește realitățile materiale, pentru a se apropia de sfera dumnezeiască care se află dincolo de toate calitățile sensibile. În fiecare simbol este astfel cuprinsă o neasemănare (cu realitatea sensibilă, *n.tr.*) și, cu cât ea este mai intensă, cu atât simbolul se va apropia de realitatea divină.

Fiecare dintre ordinele ierarhiei cerești și pământești primește simbolurile după capacitatea inteligenței proprii. Scripturile pot să-l reprezinte pe Dumnezeu ca soare al dreptății, ca piatră din capul unghiului sau ca vierme al pământului. „De fapt, valoarea și nivelul fiecărui simbol sunt în chip esențial legate de valoarea și nivelul minții care le întrebuințează...".[4] Eficacitatea simbolului apare astfel ca fiind variabilă și ambivalentă. În ceea ce privește culoarea, această concepție asupra simbolului determină renunțarea la un canon după datele lumii materiale. Într-adevăr, în diferitele ordine cerești și pământești, aceeași culoare va avea o semnificație simbolică diferită.

---

[4] Dionisie Areopagitul, *La Hierarchie céleste*, introducere de René Roques, îngrijită de Guenter Heil, traducere și note de Maurice de Gandillac („Sources chrétienne", nr.58), Le Cerf, Paris, 1958, p. XC.

După cum am mai spus, Dionisie nu vorbește decât arareori despre culori, căci nu acestea constituie subiectul lucrărilor sale. Ceea ce îl interesează este să găsească un răspuns la întrebarea fundamentală: cum poate Dumnezeu, a cărui esență este de nepătruns, să comunice cu creaturile sale, pentru a le face părtașe vieții dumnezeiești? În acest context, culorile joacă un rol secundar. Dionisie se referă la ele la sfârșitul lucrării sale *Despre Ierarhia Cerească* în două rânduri: când caută să explice de ce cuvântul dumnezeiesc îmbracă ființele cerești în forma pietrelor multicolore și în forma unor imagini animale, îndeosebi ale cailor de diferite culori. „Cât despre imaginile multicolore ale pietrelor, trebuie să gândești că ele simbolizează, dacă sunt albe, chipul luminii, dacă sunt roșii, cel al focului, dacă sunt galbene, cel al aurului, dacă sunt verzi, tinerețea și floarea sufletului, și pentru fiecare formă vei afla imaginile simbolice capabile să înalțe mintea“.[5] „În ceea ce privește forma (...) cailor, (ea exprimă) ascultarea și supunerea lor; (iar dacă ne referim la culoare) cei albi arată strălucirea lor cât mai apropiată de lumina dumnezeiască, albastrul închis exprimă caracterul lor misterios, iar roșul, mișcarea lor înfocată, în timp ce culoarea bălțată semnifică unirea pe care ei o săvârșesc între realități opuse mulțumită capacității lor de dăruire“.[6] Aceste două citate arată că simbolismul culorilor nu este întotdeauna același. El este la fel de variat ca în profețiile lui Zaharia și cele din *Apocalipsă* (Zah. 1, 8; 4, 2-3; Ap. 6, 3-7). Dionisie pare să treacă cu vederea faptul că roșul reprezintă și un simbol al sângelui.

În ciuda acestor discordanțe, culorile se pot grupa după valoarea lor transcendentă, cu alte cuvinte după capacitatea lor de a exprima însușirile esenței divine. Aceasta este și ordinea în care vom încerca să redăm pentru fiecare dintre culorile principale, semnificațiile simbolice așa cum trebuiau ele să apară în mintea pictorului medieval.

---

[5] *Ibidem*, p. 183.
[6] *Ibidem*, p. 187.

2. Culorile și semnificațiile lor

Albul

Lumea păgână înțelesese deja albul ca o culoare consacrată divinității. Pitagora a cerut discipolilor săi să poarte veșminte albe în timpul cântării imnurilor sacre. Victimile sacrificiilor săvârșite în părțile Olimpului trebuiau de asemenea să fie albe, iar altarul din marmură albă. Din cea mai timpurie Antichitate, cei adormiți erau înfășurați în giulgiuri albe. Homer amintește aceasta la moartea lui Patrocle în *Iliada* (imnul al XIII-lea). Pitagora o descrie ca pe o fericită prevestire a nemuririi. Iar Plutarh remarcă: „Doar albul este în întregime pur, neamestecat, nemurdărit de nici o nuanță, fără să poată fi imitat, și totuși mult mai curat și potrivit celor ce urmează să fie îngropați, așteptând ca moartea să devină simplă, pură, dispensată de orice amestec și de corpul care nu este altceva decât prihană și murdărie ce se poate înlătura. În orașul Argos, când locuitorii poartă doliu, îmbracă veșminte albe spălate în apă limpede, după cum spune Socrate“[7]. Aceste câteva exemple ne arată că Antichitatea considera și ea albul drept un simbol al divinității. A trebuit să vină Revelația cu viziunile sale despre lumină, pentru a-i da o nouă strălucire și a-l face să exprime o întreagă mistică a luminii.

Și pentru noi albul reprezintă culoarea care exprimă în mod direct lumea dumnezeiască. Prin efectul său optic, prin absența totală a culorii, albul apare înrudit cu lumina însăși[8]. Strălucirea sa transmite puritatea și calmul mai mult decât orice altă culoare; în același timp, conține un dinamism care impresionează ochiul asemenea razelor de soare. Acțiunea sa este cea a luminii a cărei esență este de a emite și a se propaga în spațiu. În cadrul unei picturi, albul domină imaginea prin strălucirea sa, și pare a face un salt înainte, cu mai multă forță decât celelalte culori.

---

[7] Frédéric Portal, *Les Couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps modernes*, Treutel și Würtz, Paris, 1837, pp. 46-47, nota 4, citându-l pe Plutarh, *La Demande des chose romaines*, în traducerea lui Amyot.

[8] Dionisie spune: „...din familia luminii dumnezeiești“ („*ton theiou phôtos suggenes*“), *op. cit.*, p. 187.

Însă albe sunt și giulgiurile celor adormiți: Hristos din scena punerii în mormânt, Lazăr care se detașează din negrul mormântului, adeseori chiar și scutecele Nou-născutului din iesle amintesc deja mormântul. Trebuie oare să explicăm acest lucru printr-un anume realism? Fără îndoială că albul are mai degrabă, după dialectica Areopagitului, un aspect negativ: culoare a slavei și puterii dumnezeiești, el este de asemenea culoarea distrugerii lumii pământești.

Aceste câteva citate scripturistice scot în evidență importanța și bogăția simbolismului cu care albul este înzestrat, un simbolism bine determinat și articulat.

Efectul psihologic al albului apare pregnant în icoanele Schimbării la Față. Prin albul său orbitor, figura lui Hristos pare să se detașeze din aureola albastră, foarte întunecată, către centru[9]. În icoana înfățișându-l pe Hristos și puterile cerești[10], Teofan a întrebuințat și el albul în zugrăvirea veșmintelor, însă într-un mod diferit față de Rubliov. Hristos apare precum „fulgerul" care „iese de la răsărit și se arată până la apus" (Mt. 24, 27) la venirea Fiului Omului. Acest caracter fulgerător al albului (Lc. 9, 29) domină de asemenea întreaga compoziție a multor icoane ale Învierii. Fresca de la Kahrie-Djami din Constantinopol (pl. 17) este unul dintre cele mai minunate exemple de acest gen: Hristos se pogoară ca un fulger pentru a-i scoate din mormintele lor pe drepții Vechiului Legământ. Albul atinge aici culmea strălucirii sale prin forța mișcării care se detașează de fondul albastru întunecat.

Să mai amintim icoana din Novgorod înfățișând „Paternitatea": albul constituie culoarea principală a compoziției, din care irupe pe un fond luminos figura lui Dumnezeu-Tatăl șezând pe tron: totul este conceput în tonuri albe, veșmântul, părul și fața strălucind de lumină (pl. 31). Mantia strălucitoare *(lampras)* cu care regele Irod îl îmbracă pe Domnul capătă în consecință un sens profetic, oricare ar fi fost intenția lui Irod în acel moment. Veșmintele liturgice ale ierarhilor Bisericii bizantine au

---

[9] Este redarea fidelă a istorisirii Apostolului Matei: „veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina" (17, 2); la care Apostolul Marcu adaugă: „și veșmintele Lui s-au făcut strălucitoare, albe foarte, ca zăpada, cum nu poate înălbi așa pe pământ înălbitorul" (9, 3).

[10] Catedrala Bunei Vestiri din Moscova.

păstrat acest dublu simbolism. Albul lor împreună cu crucile negre amintesc slava și patimile Domnului.

Albul este și culoarea celor pătrunși de dumnezeiasca lumină. Îngerii așezați în apropierea mormântului Mântuitorului (Mc. 16, 5; In. 20, 12), cei care au apărut la Înălțare (Fapte 1, 20), dar și bătrânii din *Apocalipsă* ale căror veșminte au fost spălate în sângele Mielului (Ap. 4,4; 7,14). Albul este totodată culoarea neprihănirii, căci celor care se convertesc, Dumnezeu le făgăduiește că păcatele lor vor deveni precum zăpada (Is. 1, 18). Nu este surprinzător nici faptul că albul exprimă bucuria marilor sărbători liturgice. La Constantinopol, în timpul ceremoniilor, împărații purtau veșminte albe.

Albastrul

Sfântul Dionisie îl numește „taina ființelor", „caracter tainic" *„kyanôn de ontôn kryphion"*. Este considerat drept culoarea transcendenței în raport cu toate cele pământești și sensibile. Într-adevăr, strălucirea albastrului este cea mai puțin înrudită cu sfera sensibilă și cea mai spirituală dintre toate culorile. Ea produce o impresie de profunzime și de calm, creează aparența unei lumi ireale, imponderabile. În cadrul reprezentării, albastrul se îndepărtează și rămâne pasiv. Remarcăm cu surprindere faptul că acest albastru închis pare să lipsească din Sfânta Scriptură. Și totuși, în celelalte culturi orientale, spre exemplu în Babilon, albastrurile azurii erau utulizate pe scară largă, îndeosebi pentru fondurile decorațiilor în ceramică. În Egipt, lapis-lazuli constituia emblema nemuririi. Marele preot egiptean purta în timpul oficierii ritualului un veșmânt albastru. La rândul lor, soldații egipteni purtau scarabei albaștri ca pe niște simboluri ale jurământului de fidelitate.

Vechiul Testament cunoaște doar o singură nuanță de albastru: albastrul violet (în ebraică: *tekelet*, în grecește: *hyakinthos*, *holoporphyros*), amintind prin culoarea sa cerul, locașul lui Dumnezeu. Stofele din cortul adunării aveau această nuanță (Num. 4, 6-12; Iez. 23, 6; 27, 7 ș.a.), ca veșmintele marelui preot, chemat, prin funcțiile cu care era investit, să comunice direct cu Dumnezeu.

În pictură, albastrul închis se întâlnește mai ales la mantia Pantocratorului *(himation)*, ca și în rochia Sfintei Fecioare și în tunicile apostolilor (*chiton*). Centrul mandorlei din icoana Schimbării la Față este zugrăvit în albastru închis, ca și madorla lui Hristos în slavă, acoperită de serafimi. În pofida lipsei de izvoare referitoare la simbolismul acestei culori, se poate totuși afirma că în acest mediu cultural, ea semnifică taina vieții dumnezeiești.

Roșul

Areopagitul caracterizează această culoare prin „incandescență" și activitate („*erythrôn de to pyrôdes kai drastérion*")[11], ceea ce vrea să spună că ea unește puterea strălucirii sale cu o puternică agresivitate.

Printre culori, roșul este cel mai activ. El avansează către privitor, se impune. În anumite icoane, îndeosebi în icoanele rusești din secolele XIV și XVI, veșmintele, a căror strălucire vie nu este atenuată nici de umbre nici de lumini, apar din această cauză ca planuri înaintate în raport cu fondul imaginii. Prin dinamismul său apropiat de cel al luminii, roșul poate servi, precum aurul și albul, drept fond al icoanei.

Prin puterea sa de luminare, roșul a jucat un rol important în toate culturile. Bogăția vocabularului și precizia sa o arată. În terminologia ebraică, întâlnim o serie de expresii care sunt derivate din cuvântul „sânge" (*dâm*). Or, în gândirea evreilor, „sânge" este echivalent cu „viață". Orice pierdere de sânge constituie o diminuare a vieții și trebuie să fie reparată prin curățirea rituală, deoarece Dumnezeu singur este Stăpânul vieții și numai El poate restabili integralitatea vieții. Diferiții termeni de „roșu sângeriu" sunt folosiți pentru a descrie culoarea obrajilor unui tânăr, a veșmintelor, a scuturilor, dar și pe cea a părului, a animalelor și a pieilor colorate. Sensul simbolic al acestui roșu (stacojiu) apare adeseori: instrumentul întrebuințat pentru stropiri cu apă sfințită în cursul diferitelor ceremonii, țesăturile pe care le dăruiește Saul (II Regi 1, 24), cele despre care vorbesc Pildele (31, 32), Ieremia (4, 30). Veșmintele lui Mesia care-și zdrobește vrăjmașii sunt de asemenea de un roșu stacojiu (Is.

[11] *Op. cit.*, p. 187.

63, 1-3), ca și mantia ce I se pune pe umeri în timpul Patimilor (Mt. 27, 28), deoarece ele semnifică viața pe care Mântuitorul o aduce oamenilor prin vărsarea sângelui Său. Poate că aici aflăm o cheie pentru veșmântul roșu al Pantocratorului, căci nu se găsește nicăieri o explicație a acestui fapt în literatura de după iconoclasm. O parte a veșmintelor martirilor este de asemenea roșie, simbol al jertfei vieții lor. La fel, semnăturile în roșu purpuriu ale împăraților bizantini trimit la sângele împăraților. Mantia roșie a Sfântului Arhanghel Mihail sau serafimii în întregime roșii, precum și focul iadului din Judecata de Apoi ar corespunde semnificației roșului ca foc, dată de Areopagit.

Însă roșul stacojiu poate avea și un sens negativ. În două pasaje ale Sfintei Scripturi, el simbolizează în mod clar răul, păcatul. La Isaia, păcatele, roșii stacojii, devin albe ca zăpada (Is. 1,8). De asemenea, în *Apocalipsă*, roșul stacojiu este culoarea marii desfrânate și a fiarei care o poartă (Apoc. 17,3-4). Este dificil de stabilit o legătură logică cu simbolismul anterior. Fără îndoială că este vorba de o influență exterioară. Sau trebuie oare să vedem și aici o anume dialectică în sensul Areopagitului?

În lumea elenistică, roșul are și o semnificație religioasă. Înainte de orice, el este atribuit funcției războinice. Plutarh spune că arhontele din Plateea purta de regulă un veșmânt alb și îi era interzis să atingă fierul. Totuși în ziua comemorării faimoasei bătălii, în timpul ceremoniei pentru morți, el apărea învești mântat în roșu, cu sabia în mână. Însă nu este vorba aici numai de simbolul sângelui. Un regulament al templului din Rodos, consacrat zeului-soare, face aluzie la o altă semnificație: „Lui Helios, un ied alb sau roșu“[12].

Cele două culori par prin urmare echivalente, iar roșul aparține și el lumii luminii. Policromia templelor o mărturisește. Însă comparativ cu simbolismul roșului în lumea creștină, cel al Greciei antice surprinde prin sărăcia conținutului său. Abia în creștinism a primit roșul consacrarea sa prin sângele lui Hristos.

---

12 *Problèmes de la couleur*, pp. 332-324.

Purpura

Purpura exprimă în primul rând ideea de bogăție: produs de import, ea este foarte costisitoare. Însă această idee de bogăție este combinată cu elemente magice și religioase. Ea semnifică în esență puterea și, ca urmare, instrumentul și mărturia consacrării. Veșmântul de purpură este în același timp regal și sacerdotal. Culoarea este însă prea aproape de roșu pentru a nu fi atrasă în sfera funcției războinice. Purpura apare astfel ca o culoare specifică celor mai înalte demnități la Homer (*Odiseea* XIX, 225), Herodot (IX, 22), Ovidiu (*Metamorfoze* II, 23) și Suetoniu (*Cezar*, 43; *Nero*, 32). În Biblie, regii sunt de asemenea învești în purpură: Baltazar îl îmbracă pe Prorocul Daniel în purpură, deoarece a tâlcuit scrierea misterioasă de pe zidul palatului regal (Daniel 5, 7, 16, 29); în același fel sunt îmbrăcați și Ionatan, marele preot și prinț al Iudeii, bogatul nemilostiv din parabola cu săracul Lazăr (Luca 16,19), femeia din *Apocalipsă* șezând pe fiara cu șapte capete (Ap. 17, 4).

În Bizanț, împărații au preluat în folosința lor acest simbolism cromatic al puterii cu o insistență cu totul aparte. Cei născuți în sala purpurie a palatului imperial purtau titlul de „porfirogeneți". Iar producerea țesăturilor purpurii era monopolul Curții imperiale.

În lumea greacă, purpura căpătase o ambivalență tulburătoare: Agamemnon al lui Eschil ezită să pășească pe covorul de purpură care aparținea zeilor. Iar la Siracuza, cel care depunea „marele jurământ" îmbrăca mantia purpurie a zeiței, ceea ce însemna că el se încredința zeităților infernului. Purpura este și culoarea celor ce oficiau Eriniile. Toate acestea arată că valoarea sugerată de purpură este o valoare afectivă de ordin religios. Înțelegem atunci ceea ce spune Artemidor în a sa *Cheie a viselor:* „ culoarea purpurie are o anumită afinitate cu moartea".

În pictură, purpura pare să fi pierdut acest aspect amenințător din Antichitate. Trebuie să spunem că ea apare rar în nuanța sa pură; ea se apropie de roșu, devine mai luminoasă. Tăria, puterea nu își au izvorul în forțele omului, ci sunt darurile lui Dumnezeu. De aceea culoarea veșmintelor regale și princiare este mai curând roșu închis. *Chitonul* Panteocratorului este zugrăvit rareori într-o nuanță purpurie și dacă Dionisie, la începutul secolului al XVI-lea la Moscova, lucra cu o paletă

bogată de roșu închis, este dificil să vedem aici un simbolism. Este vorba mai degrabă de rațiuni artistice (pl. 25).

În literatura de specialitate, culoarea maforionului Fecioarei este adeseori desemnată ca purpură. În realitate, este vorba de un ton de ocru roșu, sau roșu cireșiu închis. Maforionul este doar rareori pictat în albastru închis. Oare, prin aceste tonuri, să-și fi pierdut purpura antică în întregime caracterul său amenințător, pentru a sugera numai bogăția și pacea profundă a Împărăției lui Dumnezeu?

Verdele

În Sfânta Scriptură, verdele (ebr., *yârâq*; grec., *chlôros*) servește ca atribut al naturii, exprimă viața vegetală. Este culoarea ierbii (Iov 7, 12; Cânt. 6, 11), a frunzelor (Ier. 17, 8) și a copacilor (Is. 57, 5; Ps. 37, 35); simbolizează deci creșterea și fertilitatea. El a devenit astfel în limbajul profan simbolul speranței. Areopagitul dă poate cea mai frumoasă caracterizare a verdelui: „el este tinerețea și vitalitatea" („*chloeras to neanikon kai akmaîon*")[13]. La greci, verdele era consacrat Afroditei, zeița frumuseții; verdele mării era atributul lui Poseidon și al Nereidelor, zeități ale apei, acest element vital pentru întreaga vegetație. În acest fel, prin legătura sa cu creația, simbolismul verdelui este comun tuturor civilizațiilor mediteraneene.

Strălucirea verdelui este calmă și neutră. Ea se situează între mișcarea în adâncime a albastrului și înaintarea roșului. Într-o compoziție alături de alte culori, verdele armonizează întregul. Lângă roșu, produce un efect complementar[14], ceea ce se remarcă adeseori în icoanele din Novgorod. Școala din Pskov folosește pe scară largă cele două culori, în defavoarea altora, ceea ce le conferă un aspect sever și auster, după cum vedem în renumita icoană Soborul Maicii Domnului (pl. 26). Personajele sunt plasate pe fondul unui impunător munte verde. Unii cercetători ruși văd în acest procedeu un reflex al vechilor credințe păgâne ale regiunilor nordice: imaginea „Mamei, pământul umed", venerată încă în

[13] *La Hiérarchie celeste*, p. 84.

[14] Vezi mai jos, paragraful intitulat: „Icoana și teoria culorilor", p. 174.

veacul al XIV-lea de către adepții unor secte. Nu se știe motivul pentru care se preferau aceste două culori; poate numai pentru că puteau fi ușor procurate în acea regiune.

Verdele, în nuanțele sale variind de la galben la albastru, este larg folosit pentru pictarea personajelor din icoane: la veșmintele mucenicilor, alăturat roșului (jertfa florii tinereții lor), precum și la prooroci și împărați. În reprezentările sărbătorilor, de asemenea, multe personaje secundare poartă aceste două culori. Probabil că alegerea a fost determinată de rațiuni artistice.

Brunul

Această culoare este compusă din roșu, albastru, verde, și conține negru. În comparație cu negrul, ea are o colorație vie, însă rămâne ternă. Ea reflectă densitatea materiei. Îi lipsește strălucirea și dinamismul culorilor pure. Întâlnim astfel tonurile brune pentru tot ceea ce este pământesc. Însă aceste tonuri nu au un simbolism propriu, ci sunt acolo precum lucrurile. Brunul nu emite un sens independent de ceea ce acoperă, cum o face roșul, de exemplu. Varietatea nuanțelor de brun oferite de pământul tuturor țărilor permite exprimarea unor semnificații foarte diferite. Pe icoane, stâncile și arhitecturile apar în ocruri deschise, care prin transparența și luminozitatea lor rivalizează cu aurul, ca și cum materia ar fi transfigurată de lumină și bucurie. Apropiat de negru, brunul închis al călugărilor și asceților este dimpotrivă semn al sărăciei și renunțării lor la bucuriile vieții pământești. Însă aici nu culoarea este cea care dă sensul; ea nu face decât să reflecte realitatea.

Negrul

El este absență totală a luminii. Întregul univers al culorilor se stinge în noaptea negrului, ultimul în ierarhia Areopagitului. În Grecia și în Egipt, el era culoarea zeităților subpământești și a victimelor care le erau oferite pentru a se întâlni cu intrigile lor tenebroase. În negru sunt reprezentați și osândiții din icoanele Judecății de Apoi. Ei au pierdut tot ceea ce este viață, au devenit umbre. La fel, Hades din icoana Învierii

este negru; în negru este zugrăvit și mormântul din care iese Lazăr înviat și peștera de sub Cruce cu craniul lui Adam, simbol al intrării morții în lume prin păcat, acest păcat care trebuie să fie șters prin moartea lui Hristos. Peștera din icoana Nașterii este de asemenea neagră, amintind că Mântuitorul apare, „ca să lumineze pe cei care stau în întuneric și în umbra morții și să îndrepte pașii noștri pe calea păcii“ (Luca 1, 79). Însă acest negru semnifică și faptul că Pruncul, precum toți ceilalți oameni, trebuie să treacă prin moarte pentru a le dărui Viața veșnică. În sfârșit, negrul este utilizat la veșmântul călugărilor care poartă „marea *schimă*“, simbol al celui mai înalt grad de asceză, prin care ei sunt deja morți pentru această lume.

Din punct de vedere optic, într-o compoziție, efectul negrului este aproape la fel de puternic ca și cel al albului, semnificând contrariul. Dacă albul înseamnă dinamism în forma sa cea mai pură, negrul este neantul, absența a toate.

Galbenul

Este surprinzător că la Dionisie Areopagitul galbenul nu face parte din culorile simbolice. Cu toate aceste el cunoaște „galbenul de aur“ (*chrysoeides*)[15], culoare care pentru el este prea apropiată de lumină și de strălucirea aurului pentru a avea un simbol propriu. Dacă aurul este, într-un anume fel, egal luminii, galbenul are propria sa colorație, el trăiește din lumină ca și celelalte culori. În nuanță pură (galben citron), el răspândește o tristețe stăruitoare, precum se vede în icoana Punerii în Mormânt aparținând școlii din Novgorod[16]. Această caracteristică pare confirmată și de Sfânta Scriptură, unde acest galben este semn al recoltei proaste, al neghinei (Deut. 28, 22; Ag. 2, 17) și chiar al leprei. Aurul, spre deosebire de galben, nu are colorație materială, galbenul este reflexul pur al luminii, strălucire. Dacă celelalte culori trăiesc în lumină, aurul are o strălucire proprie și astfel el joacă un rol important în pictură ca simbol al luminii dumnezeiești. El aparține deci capitolului luminii.

---

[15] *Op. cit.*, p. 184.

[16] Konrad Onasch, *op. cit.*, p. 49.

Concluzie

În lumea creștină, culorile au un simbolism definit, cel puțin culorile principale. Acest simbolism este însă foarte complex datorită influențelor și condițiilor psihologice care au dus la utilizarea culorilor sub nume foarte diferite de concepția noastră de astăzi. Albastrul închis, de exemplu, era adeseori interschimbabil cu purpura. În rarele mărturii scrise se adaugă și dificultatea precizării vocabularului. Se poate întrezări totuși, în pofida a toate, în spatele fiecărei culori, un complex de idei care ne fac să înțelegem mai bine lumea artei bizantine.

3. Compoziția culorilor

Simbolismul culorilor fundamentale ridică o întrebare: cum poate pictorul să compună culorile pentru a realiza un ansamblu armonios? Dificultatea unei astfel de compoziții constă tocmai în caracterul simbolic. Fiecare culoare este „autosemantică", cu alte cuvinte, ea transmite mesajul său propriu. În domeniul optic, aceasta se traduce prin faptul că ea emană coloritul său independent de celelalte, plecând de la un plan bine delimitat. Mai mult, în imagine nu rațiunile estetice determină alegerea unei culori, și nici locul ei în compoziție, ci semnificația sa simbolică. În aceste condiții, crearea unei lucrări se mișcă între limite foarte precise, chiar dacă multe culori nu sunt definite nici prin simbolismul, nici prin subiectul lor. În arta bizantină (ca și în Apus) se disting două sisteme de compunere a culorilor, sisteme care reflectă două concepții asupra imaginii: policromia și colorismul[17].

Policromia

Policromia este un sistem în care fiecare culoare își păstrează valoarea. Culorile fundamentale sunt juxtapuse fără tonuri intermediare și

[17] *Ibidem*, pp. 46-56.

fără umbre. Fiecare culoare are astfel o relație cu cele pe care le atinge, însă fără a fi subordonată întregului. La aceasta se adaugă faptul că adeseori culoarea unui obiect nu corespunde naturii sale, ci este determinată de ideea pe care o simbolizează. Astfel, imaginea primește un caracter abstract, care depășește realitatea. În același timp, imaginea devine un ansamblu de semnale emise de ea. Așa se poate explica caracterul „expresionist" al icoanei. Legat de tipul de desen și de jocul luminii, acest expresionism zugrăvește extazul mistic al sfinților aflați în slava lui Dumnezeu. Icoana devine astfel mărturie și privitorul trebuie să se deschidă acestui mesaj. Unii autori (Onasch, Schweinfurt) o caracterizează printr-un termen modern: icoana „afiș". Credinciosul se lasă pătruns de strălucirea culorilor. Această funcție trimite gândul la doctrina lui Dionisie Areopagitul care, ca și Sfântul Ioan Damaschin, vede în imaginile reprezentate ultimul element al ierarhiilor cerești și pământești prin mijlocirea cărora Dumnezeu împărtășește lumina Sa creației. Imaginea sfântă este reflexul luminii lui Dumnezeu care în culoare face să strălucească materia.

Colorismul

Fundamentat pe principii adeseori contrare celor ale policromiei, colorismul mizează pe amestecul culorilor fundamentale: numeroase nuanțe dau ansamblului o mult mai mare unitate și fac să iasă în relief părțile importante ale imaginii. Dacă în policromie culorile sunt dictate de sensul lor și fac abstracție de realitate, colorismul își preia culorile sale din natură, din caracterul material al lucrurilor. El se amestecă cu lumina, uneori cu umbrele, și caută mai curând să redea calitățile individuale printr-o bogată gamă de nuanțe. Fiecare culoare este în relație cu celelalte și subordonată ansamblului, datorită culorilor de trecere care produc efecte estetice surprinzătoare.

Colorismul se apropie astfel de o concepție ce poate fi calificată drept „impresionistă". În loc de a pune în lumină valoarea simbolică a fiecărei culori, el creează atmosfera unui eveniment în unicitatea sa. Nu înseamnă că acest sistem caută să redea iluzia realității, că înclină spre natura-

lism ca în pictura apuseană. El nu trădează tradiția care a precizat diferitele culori, ci le prezintă ca într-o viziune. El face ca evenimentul sfânt al unei sărbători să izbucnească într-o vedere cuprinzătoare, cu toate relațiile între personaje, cu emoțile lor și cu legăturile lor intime cu taina.

Această tendință apare în pictură în perioadele în care oamenii sunt îndeosebi sensibili la experiența harului. Extazul vizionar al misticilor depășește raționalitatea dogmelor subliniate de policromie. Aceste două sisteme nu se exclud reciproc. Se remarcă adeseori o trecere de la unul la altul. În forma sa cea mai clară însă, policromia domină îndeosebi arta din Novgorod, și aceasta corespunde altor manifestări ale concepției sale „raționaliste" asupra picturii: formele geometrice, perspectiva inversată și lumina pură. Spre exemplificare, să considerăm icoana Schimbării la Față, din a doua jumătate a secolului al XV-lea[18] (pl. 27). Ceea ce frapează aici este albul imaculat al veșmântului lui Hristos pe fondul albastru-verzui închis al mandorlei în trei cercuri. În acest alb nu există modelaj, ci numai trăsăturile delicate ale cutelor. La fel, în partea inferioară, roșul aprins al veșmântului Sfântului Apostol Ioan se detașează de fondul verde al muntelui, acest efect provenind din complementaritatea celor două culori.

Cu totul alta este concepția în icoanele lui Teofan Grecul. Aici, în majoritatea lor, culorile sunt lucrate în transparență, adică sunt desenate, iar nu așternute în planuri colorate opace. Aceste culori nu sunt pure, dar combinate cu altele, ele formează un ansamblu care îl scoate în evidență pe Hristos (în veșmânt alb ușor nuanțat) în lumina Sa, deasupra pământului, unde apostolii apar aruncați în umbra mistică a unei mandorle albastre-verzui. Aici nu sunt înfățișate atât adevărurile tainei cât evenimentul însuși ca experiență mistică. Această concepție transpare și în icoana Sfintei Treimi a lui Rubliov[19] (pl. 29) sau în icoana sfinților Boris și Gleb[20], aparținând Școlii moscovite, în pofida cailor zugrăviți în albastru și roșu. În general, Școala din Moscova manifestă o afinitate pentru concepția colorismului.

---

[18] Muzeul național de istorie a artei din Novgorod.

[19] Ea datează din 1411; Galeria Tretiakov, Moscova.

[20] Către 1430; Galeria Tretiakov.

Icoana si teoria culorilor

Culorile icoanelor i-au fascinat pe maeștrii picturii moderne. Poate chiar ele se găsesc, cel puțin în parte, la originea cercetărilor lor în domeniul culorii. Cu toate acestea, compoziția culorilor nu urmează principiile unei teorii, ci rezultă din simbolismul lor. Această importanță a simbolismului nu exclude totuși posibilitatea ca fenomenul culorilor complementare să fi fost cunoscut în practică și folosit cu măiestrie.

Acest fenomen, până acum neexplicat de către știință, constă în următorul efect: o culoare asupra căreia ochiul se fixează timp de aproximativ 30 de secunde produce pe retină impresia culorii opuse în cercul cromatic, atunci când privirea se mută pe o suprafață albă. În acest fel, roșul produce verdele etc. Cele șapte contraste pe care le întâlnim în teoria modernă a culorilor[21] pot fi observate și în icoane. Este vorba de contrastul între două efecte de culoare, de exemplu: „contrastul culorii în sine“ albastru și roșu; contrastul „clarobscur“ între o culoare închisă și tentele sale mai deschise; contrastul „cald-rece“ între tonurile apropiate de albastru și cele care înclină spre roșu și galben.

Însă aceste fenomene nu au fost încă bine studiate. Și, dacă se ține cont de contextul istoric și religios, nu principiile unor teorii științifice i-au ghidat pe pictori, ci talentul și spiritul lor, deschise, pe de o parte, spre minunile creației, supuse, pe de altă parte, cerințelor tradiției în care ei trăiau și creau. Icoana a devenit astfel o operă de artă revelând ochilor noștri o frumusețe care ne depășește, o frumusețe care oglindește o altă lume.

---

[21] Vezi de exemplu, Johannes Itten, *L'Art et la couleur*, Dessain și Tolra, Paris, 1973.

CAPITOLUL 11

Lumina

Pentru ca omul să poată recunoaște forma lucrurilor, trebuie ca lumina să le atingă, altfel ele ar rămâne invizibile, necunoscute. Raza luminoasă izbește natura și formele răsar din tenebre. Aceasta este și funcția revelatoare pe care lumina o îndeplinește în artă, rol ignorat și totuși indispensabil, trecut sub tăcere și totuși notabil.

În pictura Evului Mediu, înțelegerea luminii începuse deja să evolueze, deoarece rolul ei era atunci înțeles în interiorul concepției mistice a vremii care lega strâns cunoașterea de înălțarea spiritului în lumina lui Dumnezeu. În pictura occidentală modernă, lumina va urma un alt traseu: cel al naturalismului care avea să ducă la impresionism, unde ea domină și absoarbe forma și culorile.

Însă aceste lumi picturale nu ne fac să sesizăm pe deplin rolul luminii. Imaginația primitivă, izbită de contrastul între lumină și noapte, a suscitat o simbolică la început instinctivă, apoi din ce în ce mai reflexivă. Lumina și tenebrele evocă viața și moartea, binele și răul. Acesta este limbajul celor mai vechi tendințe religioase. Această polaritate traduce însăși polaritatea existenței umane. Lumina este insesizabilă, impalpabilă, în timp ce ceea ce nu este lumină devine corp dens și opac, exprimat de negru. În cele din urmă, negația luminii este semnul unui lucru compact, semnul materialității.

În artă, omul transpune materialitatea în domeniul preciziei, al măsurii și al cantității. Arta primitivă distinge deja, printr-un contur precis, corpul de fond, redând astfel forma inteligibilă.

În același fel, personajele negre ale primelor vase grecești arată această opacitate a materiei pe un fond deschis, semn al lumii zeilor: tatonare spre o simbolică a spiritualului.

Îndată ce valorile de la umbră la lumină intră în formă, se produce o depășire, o experiență nouă a limitelor inteligibile ale formei: cea a intensității. Ea face apel la imaginație și se apropie de viață. Desigur, acest procedeu tehnic nu vizează la început decât realismul, iluzia formelor. Însă, și prin acest mijloc, lumina începe să se impună pentru a cuceri o înțelegere mai generală. Independent de spațiu și măsură, lumina are, prin urmare, propria sa existență, propriile sale rezonanțe, propria sa valoare. Această calitate specială a luminii apare atunci când ea se eliberează de limitele pe care i le impun forma și materia. Ea izbucnește din fond, se eliberează de opacitatea materiei și pune în evidență ceea ce scapă ochilor trupești. Ea devine atunci imaterială, simbol sensibil al invizibilului.

Rădăcini antice ale artei bizantine

În acest punct se naște arta bizantină al cărei suflet este lumina. Rădăcinile se găsesc în antichitate, într-o vreme când frumusețea era încă dominată de formă. Într-adevăr, în pofida valorilor artistice, sculpturile Antichității se definesc întâi de toate ca materializări ale numerelor. „Numărul este esența lucrurilor“, spune Pitagora (sec. V î.e.n.). Chiar înainte de a considera tema luminii, este necesar să reamintim fizica antică a vederii. După cei din vechime, ochiul emite lumina sa, iar obiectul pe a lui. Vederea se produce atunci când se formează un mediu omogen între obiect și ochi. Oricare ar fi valoarea acestei concepții „științifice“, această teorie este capitală, deoarece ea permite să înțelegem de ce vederea este „transformatoare“. Se înțelege de aici în ce măsură contemplarea icoanei își adâncește rădăcinile nu doar în ideile religioase, ci și în știința antică.

Mai mult, pentru Platon, ființa absolută, principiul întregii existențe este Binele. El generează în om adevărul și inteligența și se reflectă în lumea materială prin lumină. Astfel, lumina își pierde caracterul pur fizic, deoarece prin ea Dumnezeu îi comunică omului adevărul Său, bunătatea și frumusețea Sa.

În neoplatonism, această idee cheie a lui Platon este reluată și devine elementul constitutiv al unui nou sistem filozofic. Realitatea, în toate dimensiunile sale este penetrată de lumină. Prin ea, ființele primesc frumusețe și bunătate. Astfel se conturează chiar în materie o ierarhie valorică: focul, fulgerul și aurul sunt frumoase în sine, deoarece ele sunt lumină. Celelalte lucruri nu sunt frumoase decât în măsura în care ele reflectă lumina. Fără ea, materia rămâne tenebroasă. Astfel apare, ca în religiile de mistere din Orient, o dualitate: opoziția dintre lumină și materie, între bine și rău. La Plotin, lumina îmbracă un sens religios, ea singură permite eliberarea de condiția umană, de lumea materiei: „În întregime, tu ești lumina veritabilă...".

Pentru a percepe această lumină interioară, trebuie să substituim ochilor corporali ochiul cel lăuntric. Trebuie ca vederea simțuală și gândirea rațională să fie transcense prin „viziunea intelectuală". Ea singură poate să se deschidă spre contemplarea Ființei, pentru a se identifica cu Ea. Sufletul se unește astfel cu Unul Dumnezeu prin abandonarea de sine, pentru a primi „viziunea inefabilă și indescriptibilă" a luminii Sale. În fața acestei realități, orice lucru în sine devine inexistent, și se produce o inversare paradoxală: lumina naturală ajunge întuneric, deoarece supusă condiției materiei, ea devine negație a adevăratei lumini. Lumina creată și noaptea devin identice prin aceea că ele nu pot sluji la perceperea formelor acestei lumi. Spiritul uman, *noûs*-ul și totul împreună cu el, dispare în splendoarea luminii necreate.

Gândirea patristică

Începând cu secolul al III-lea, această filozofie a luminii a influențat profund gândirea creștină. Fericitul Augustin, cititor fervent al lui Plotin, a fost profund influențat de ideile sale. Dar autorul care a marcat Evul Mediu și arta sa rămâne Dionisie Pseudo-Areopagitul. După cum am remarcat deja, valoarea filozofiei lui Dionisie, care a scris în realitate la începutul veacului al VI-lea, ține de regândirea neoplatonismului în lumea revelației creștine[1]. Chiar dacă nu a putut evita anumite ambiguități (din cauza formulelor panteiste), el a creat un sistem de o omogenitate rareori atinsă de gânditorii creștini ce au urmat.

În Occident, mistica și estetica luminii dezvoltate de el sunt fundamentul gândirii unui Ioan Scotus Eriugena sau a unui Robert Grossetête, care scrie: „Ceea ce constituie perfecțiunea și frumusețea lucrurilor materiale, este însăși lumina". Pentru Bonaventura și de asemenea pentru teologii scolastici, lumina are un caracter sacru; ea participă într-un anume fel la calitățile lui Dumnezeu, se ridică mai presus de materie și spațiu, se multiplică ea însăși, se răspândește peste toată făptura.

M. Grodecki[2] a observat că în catedralele gotice vitraliile joacă un rol predominant. Dacă, în picturi, lumina face să strălucească culorile pentru a le da viață, în vitralii ea se unește cu ele, le străbate pentru a face corp comun cu colorația sticlei; ea devine, după anumiți teologi, simbolul Sfântului Duh pogorându-se asupra Fecioarei Maria.

Pentru arta bizantină, concepția despre lumină constituie sufletul esteticii sale. După cum a arătat André Grabar[3], arta bizantină caută întotdeauna să depășească formele lumii materiale. Mozaicurile cu culorile lor sclipitoare, icoanele cu fondul lor de aur și figurile lor țesute din

---

[1] Întrebarea dacă Dionisie este cel care a introdus gândirea creștină în gândirea neoplatonică, ar depăși cadrul subiectului nostru. Vladimir Lossky, *Vision de Dieu*, Delachaux și Niestlé, Neuchâtel, 1962, gândește că Dionisie s-a lăsat cucerit de tehnica filozofică a neoplatonismului pentru a o birui pe teritoriul ei propriu (p. 102).

[2] René Huyghe, *L'Art et âme*, Flammarion, Paris, 1960, p. 99.

[3] André Grabar, „La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age", *Actes du VI-e congrès international d'études byzantines, Paris, 1948*, t. 2, Écoles des Hautes Études, Paris, 1951, pp. 127-143.

Fig. 53
Capul Fecioarei tronând între Sfinții Teodor și Gheorghe, sec. VI, encaustică, Mănăstirea Sf. Ecaterina, Muntele Sinai

lumină urmăresc să prezinte mai mult decât materia (fig. 53, 54, 55). Ele se prezintă ca iradieri veșnice, reflectare a luminii dumnezeiești necreate. Stelele gravitând în jurul unei cruci scânteietoare, pe bolta mausoleului Gallei Placida din Ravenna, întrec orice decorație. Ele apar ca un „extaz al luminii".

Doctrina lui Dionisie Pseudo-Areopagitul

Dată fiind importanța doctrinei Sfântului Dionisie Areopagitul pentru cultura religioasă a lumii bizantine, să ne fie îngăduit a insista mai mult și cumva exhaustiv, pentru a examina structurile acestei doctrine[4].

[4] René Roques, *L'Univers dyonisien,* Aubier, Paris, 1954.

Fig. 54. **Sfântul Nicolae.**
Școala din Novgorod, sec. XIII, Muzeul rus,
Sankt-Petersburg

Fig. 55
Sfânt Stâlpnic,
Teofan Grecul,
frescă din Biserica
Schimbarea la Față,
Novgorod, 1378

Fundamentul său teologic este transcendența absolută a lui Dumnezeu, *hypertheos theotés*, dumnezeirea supradivină. Însă atunci când Dumnezeu este numit în același timp *phôs*, lumină, se ridică întrebarea în ce fel poate fi comunicată această lumină transcendentă, pur inteligibilă, *phôs noeton*, căci omul n-o poate primi decât prin „vedere", *theôria*, și printr-o „cunoaștere lăuntrică", *epistéme*?

Această întrebare asupra luminii include astfel o alta care privește în mod direct imaginea: cum poate lumea spirituală să se reflecte și să ia formă în lumea pământească, în materie?

Doctrina lui Dionisie Pseudo-Areopagitul are o dublă structură[5].

Ordinea ierarhică care guvernează atât în lumea inteligibilă *(kosmos noétos)*, cât și în lumea sensibilă *(kosmos aisthétos)*, caracterizează această

[5] Lucrările Sfântului Dionisie au fost comentate în diferite epoci: în sec. VI de Sfântul Maxim Mărturisitorul; în sec. XIV de Sfântul Grigorie Palama și adversarii săi. Cu toate că simbolismul lor a fost interpretat de fiecare într-un mod diferit, orientarea fundamentală rămâne peste tot aceeași.

filozofie. Lumina nematerială a lui Dumnezeu este astfel comunicată, mai întâi de toate, ierarhiilor cerești superioare, primei triade a serafimilor, heruvimilor și tronurilor. Acestea o transmit ierarhiilor inferioare, prin care ea este dată Bisericii sub forma tainelor. Sarcina acesteia este de a le administra și împărtăși oamenilor pentru curățirea și luminarea lor. Relațiile între ierarhii sunt caracterizate prin armonie *(harmonia)*, simfonie *(symphonia)* și simetrie *(symmetria)*. Ele au drept elemente constitutive măsura *(metron)* și numărul *(arithmos)*.

Frumusețea acestui univers dionisian își are rădăcinile în estetică, iar limbajul pe care-l exprimă este cel al artistului creator. La început nu exista haosul, realitatea forțelor oarbe și distructive, ci cosmosul, un univers în care domnea armonia. Sufletul acestui univers este mișcarea iubirii dumnezeiești *(erôtiké kinésis)* care, la rându-i, are un ritm ternar.

Originea totului este esența supradivină în neclintirea sa veșnică. Mișcarea iubirii care purcede de la Tatăl își revarsă lumina supra făpturilor. Prin cunoaștere *(epistémé)* și contemplație *(theôria)*, acestea se curățesc de orice neasemănare cu Dumnezeu, pentru a se ridica către El, pentru a fi „îndumnezeite“. Astfel, ca o a treia fază, se produe o mișcare de întoarcere.

A doua caracteristică a doctrinei Sfântului Dionisie este structura interioară a fiecărei ierarhii. Fiecare ierarhie are o esență determinată, a cărei țintă *(skopos)* este asemănarea și unirea cu Dumnezeu, potrivit cu însușirile specifice ale fiecăreia. Ierarhiile între ele nu sunt la același nivel de existență; între una și alta nu există nici o analogie. Într-adevăr, între ultima ierarhie a îngerilor și ierarhia episcopilor neasemănarea întrece asemănarea, deoarece fiecare ierarhie primește lumina inteligibilă după starea existenței sale. La fel, între ierarhia episcopilor și cea a laicilor, există o diferență caracterizată prin același principiu al analogiei. Prin urmare, fiecare ordin trebuie să descopere ceea ce îi este lui îngăduit să cunoască din inteligibilitatea divină. Dumnezeu Își dezvăluie inteligibilitatea direct primei ierarhii și indirect (prin intermediari) celorlalți. Coborând de la un ordin la altul, lumina își pierde strălucirea, pentru ca în final să nu fie decât un reflex slab în materie.

R. Roques arată consecința acestei doctrine pentru structura socială a Bisericii bizantine: „Această ordine este întâi de toate socială și, într-un anume mod, materială. Ea plasează subiectul într-o situație strict determinată, îi impune funcții foarte exacte și dependențe foarte precise. Ea constituie o ierarhie a claselor cu sarcini exact repartizate, riguros convergente și perfect unificate, care trebuie să organizeze, administreze și guverneze în mod eficace ierarhia eclezială. Aceasta în ceea ce privește exteriorul. Însă acest aspect juridic și social nu este decât reversul aspectului interior și spiritual care îl susține. Căci ordinea nu vizează în definitiv decât îndumnezeirea preoților și a credincioșilor. Din acest punct de vedere, ordinea materială și juridică a Bisericii apare fără îndoială ca o condiție necesară, însă ca o simplă condiție“[6].

K. Onasch, urmându-l pe Klibanov[7], vede în influența negativă a acestor structuri rădăcina crizelor medievale din Rusia: superioritatea ierarhiei ecleziale prin comunicarea luminii dumnezeiești face ca individul subordonat să-și piardă valoarea, căci nu are nici un mijloc de a se împotrivi abuzurilor autorității[8]. Într-adevăr, curentele din interiorul bisericii, cum ar fi cele eretice aveau toate tendințe reformatoare. Prin urmare, aceste consecințe sociale arată importanța ideilor lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, care trebuiau în mod necesar să se reflecte în artă.

Structura ideilor se manifestă și la Dionisie în sistemul de semne. Aceasta este tot o structură de analogie. Semnele sunt astfel numite „simboluri neasemănătoare“ *(anomoia symbola)*, adică conținutul lor inteligibil trebuie să fie completat printr-o expresie negativă, „apofatică“, pentru a reflecta adevărata esență a lui Dumnezeu. Într-adevăr, transcendența lui Dumnezeu nu îngăduie să fie descris prin mijlocirea simbolurilor sensibile și materiale. Dacă Dionisie Areopagitul îl numește pe Dumnezeu „soare“ sau „lumină“, el se grăbește să dizolve această imagi-

---

[6] René Roques, *op. cit.*, p. 282.

[7] Alexandre I. Klibanov, *Reformacionnîe dvizenia v Rossii 14-pervoi polovine 16 vekov*, Ed. Akademia Nauk, Moscova, 1960, p. 326.

[8] Konrad Onasch, *Das Problem des Lichtes in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs*, Akademie-Verlag, Berlin, pp. 22-23

ne pozitivă prin expresia negativă de „întuneric orbitor“, care se potrivește mai bine existenței lui Dumnezeu.

Influența lui Dionisie Pseudo-Areopagitul asupra icoanei

Icoana Schimbării la Față (pl. 27) arată o influență directă a acestei concepții dionisiene. Hristos este înfățișat într-o aureolă cu trei cercuri concentrice, simbol al luminii dumnezeiești. Or această lumină, plecând de la cercul exterior, devine din ce în ce mai întunecată, pentru a căpăta în centru o culoare albastru închis. Lumina naturală își pierde astfel strălucirea, se spiritualizează pierzându-și caracteristicile.

Influența esteticii Areopagitului asupra artei bizantine se manifestă în modalitatea în care este folosit aurul în icoană. După Dionisie, aurul face să apară „o splendoare indestructibilă, generoasă, inepuizabilă și imaculată“[9]. Aurul este reflexul „strălucirii soarelui“. El se găsește sub stratul lucrurilor pământești care sunt mai aproape de lumină decât straturile mai materiale ale pigmenților. Aurul nu este atât culoare, cât luciu și strălucire. Forța lui de „transfigurare“ este alta decât cea a culorilor. Dacă culorile trăiesc în lumină, aurul este în sine o lumină activă, strălucitoare. Acest caracter devine evident dacă privim icoanele care au un fond roșu sau, mai rar, albastru. Fondul de aur are o strălucire mai puternică decât un fond de culoare, fenomen surprins în terminologia erminiilor slave, unde fondul este numit în mod simplu „lumină“ *(svet)*. Aurul se află astfel oriunde este exprimată participarea la viața dumnezeiască, îndeosebi la nimburi, însă și pe veșminte, vase sfinte și evanghelii. Veșmintele lui Hristos sunt adeseori acoperite cu hașuri de aur (*assist*), simbol al divinității sale. Uneori, aceste hașuri se răspândesc pe tronuri și ornamentații arhitecturale; ele apar de asemenea pe documentele imperiale din Bizanț, pentru a sublinia caracterul lor sacru.

---

[9] *Op. cit.*, p. 183.

Folosirea aurului pare totuși legată de tehnica picturii. Primele icoane erau pictate în majoritate în tehnica encausticii (de exemplu icoanele de la Muntele Sinai, sec. V-VIII). Aurul era rar, poate datorită dificultăților tehnice, dar și pentru că icoana nu avea încă o tehnologie aprofundată și precisă. După iconoclasm, encaustica dispare și tempera cu ou se generalizează. Ea îngăduie o mai bună stăpânire a desenului și culorilor, iar grundul neted se pretează mai bine la aurire, însă probabil că se manifestă aici și o influență a teologiei: într-adevăr, scrierile apărătorilor imaginilor sfinte (Ioan Damaschin, Patriarhul Gherman și Teodor Studitul) conțin numeroase elemente extrase din lucrările lui Dionisie. Totuși, această influență a sa asupra esteticii bizantine nu a fost încă sistematic studiată și definită[10].

Fondul de aur este important pentru a înțelege mai bine structurile optice ale icoanei. Pictura participă la dinamismul aurului. În pictura apuseană, începând cu Renașterea, suntem obișnuiți să vedem lumini și umbre independent de faptul că sursa de lumină este în interiorul sau exteriorul imaginii.

Altfel stau lucrurile în icoană: ea nu cunoaște această dorință de a crea iluzia realității, acest „iluzionism“ generat de contrastul lumină-umbră. Nu există „o“ sursă de lumină, imaginea și lumina nu sunt separate. Lumina este imanentă, ea iradiază spre privitor (pl. 32). Într-un tablou occidental, prin jocul luminii și umbrei se stabilește un dialog, o relație activă între cele două părți; în icoană, imaginea iradiază, obligându-l pe privitor să se deschidă luminii unei alte lumi. În acest fel se reflectă în icoană ideile lui Dionisie Areopagitul.

Lumină naturală și lumină spirituală

După părerea noastră, nu ar fi drept să ne oprim la considerații de estetică abstractă, căci lumina din icoană nu mai are nimic de-a face cu lumina naturală. Ea a devenit har întrupat (materializat) și astfel fiind,

[10] Primele încercări se găsesc la Panayotis A. Michelis, *op. cit.* și André Grabar, *art. cit.*

trebuie primită în stare de contemplare. Cu toate acestea, cum contemplarea nu presupune doar o primire pasivă, ci cere întreg dinamismul spiritului, lumina lui Dumnezeu trebuie să fie asimilată pentru a putea fi transmisă și altora. Omul intră astfel în mișcarea iubirii dumnezeiești. Cunoașterea luminii „inteligibile“ devine luminare și prin ea omul se apropie de „întunericul orbitor“ al tainei supreme.

Să ne aplecăm atenția asupra modului în care pictorul, într-un caz concret, face ca lumina să iradieze spre privitor. Icoana Duminicii Sfântului Apostol Toma este o lucrare caracteristică Școlii din Novgorod. Încă nu s-a studiat suficient cauza pentru care, în mod deosebit în această școală, perspectiva inversată și lumina specifică icoanei apar într-o asemenea puritate (pl. 32).

Această icoană îl înfățișează pe Hristos în mijlocul apostolilor, în seara Învierii (Ioan 20, 24-29). La dreapta Sa, Toma, neîncrezător, Îi atinge rana din coastă, pentru a se încredința că cel Înviat este cu adevărat Acela care a fost răstignit pe cruce. Scena a avut loc în foișor, însă, după principiile perspectivei inversate, ea este figurată în exterior. Foișorul este prin urmare clădirea din stânga lui Iisus. Ansamblul este guvernat de lumina care emană din fond: acest fond de aur pare să rivalizeze cu nuanțele deschise ale peretelui și foișorului. Artistul a reușit să dea culorii o luminozitate care surprinde prin transparența și puritatea sa. Pe acest fond se detașează siluetele personajelor. Veșmintele lor sunt pictate după stilul Școlii din Novgorod, în culori pure care își etalează întreaga lor strălucire, îndeosebi roșul. Aceste culori sunt puse în valoare de reflexele de lumină (procedeul apare mai puțin pronunțat la roșurile intense). Totuși, reflexele nu sunt puse ca și cum ele ar proveni de la o sursă luminoasă, ci pe părțile cele mai apropiate privitorului. Se obține stfel un modelaj fără a se da iluzia corpului în spațiu. Este vorba deci de o altă formă de lumină „specifică“.

O altă funcție a reflexelor luminii „specifice“ constă în sublinierea diferitelor mișcări și gesturi: de exemplu, brațul lui Toma și brațul drept al lui Hristos care are reflexe complexe, adică lumini cu tente de culori complementare, ca pentru a sublinia că gestul Lui, prin care arată spre rana Sa, este mai important decât cel al apostolului.

Se cuvine să amintim că aceste reflexe ale luminii „specifice“, chiar dacă presupun după toate aparențele observarea naturii, îndeplinesc rolul unui fenomen spiritual. Din esnța divină emană o lumină, așa cum o forță activă produce un efect pasiv, ceea ce se sugerează aici fiind, de fapt, reflexul rațiunilor veșnice în materie.

În pictura paleologă, acest efect este mai puțin pronunțat, deoarece el nu are structurile riguroase ale Școlii din Novgorod, iar scena se dezvoltă în întregime în emoție și mișcare. Icoana Răstignirii (secolul al XIV-lea) descrie evenimentele dramatice în toate detaliile lor (fig. 56). Stilul este narativ și fragmentat. El se exprimă într-o suită de mișcări care par să rămână în interiorul compoziției (dialogul lui Ioan cu Fecioara; cei trei soldați la picioarele crucii; grupul iudeilor cu centurionul Longin). Prin urmare, lumina „specifică“ își pierde dinamica. Lucrurile se desfășoară aici altfel decât în icoana Necredinței lui Toma, unde totul este centrat pe eveniment. Acolo icoana strălucește spre cel care o contemplă: structuri și lumină sunt una.

Dincolo de toate, așa cum remarcăm în aceste câteva icoane provenite din epoci diferite, lumina „specifică“ și aurul nu exclud lumina natu-

Fig. 56
Răstignirea.
Icoană din Patmos,
sec. XIV

rală. Desigur, ideile dominante din Evul Mediu până în secolul al XIV-lea, dau luminii „specifice“ un temei teologic. Însă lipsa documentelor care să precizeze reguli ne îngăduie să presupunem că artiștii pictau urmând estetica epocii lor, care le lăsa o anumită libertate.

Astfel, cu toate că sensul teologic al luminii „specifice“ ar fi cel de dematerializare al acestei lumi sensibile, prin jocul lumină-umbră apare uneori o formă de iluzionism. Fenomenul poate fi observat în domeniul reprezentării spațiului, când pe lângă perspectiva inversată apar forme ale perspectivei liniare și ca urmare își fac apariția umbrele. Avem un exemplu uluitor în icoana Maicii Domnului din Vladimir. În această icoană putem remarca procedee care se apropie de un anume naturalism: o lumină puternică cade din stânga pe chipul Maicii Domnului și al Pruncului, creând astfel pe nasul Maicii Domnului un reflex clar. Zona unde chipurile se ating rămâne în umbră. Efectul este surprinzător. Impresia hieratică, sensibilă în alte icoane, face loc aici intimității; veșnicia pare să se întrupeze în chiar acest moment. Vrea oare artistul să exprime astfel taina Întrupării, pătrunderea lui Dumnezeu în timp? Acest efect de lumină pare oricum unul dintre motivele pentru care Maica Domnului din Vladimir i-a fascinat pe credincioșii dintotdeauna (fig. 57).

Fig. 57
Maica Domnului din Vladimir. Detaliu. Constantinopol, sec. XI, Galeria Tretiakov, Moscova

Aceleași fenomene se observă în anumite icoane pictate de Andrei Rubliov (fig. 58). Cele trei icoane ale iconostasului din Zvenigorod și câteva din cele de la mănăstirea Sfintei Treimi înfățișează chipuri luminate de o sursă exterioară de lumină. Din dreapta, lumina cade pe frunte, nas și obraji pentru a aluneca pe gât spre veșminte. Ea creează astfel zone de umbră. În această tehnică, reflexele luminii sunt redate într-o manieră diferită decât în icoanele Școlii de la Novgorod. Acestea prezintă hașuri în alb, precum icoanele grecești (*ožyvki*, „trăsături vii"), dar ele sunt efectul luminii „specifice", și nu un reflex al unei surse de lumină exterioare. Astfel, tehnica de luminare (*plavko* sau *plav*), întrebuințată în icoanele anterioare, a fost îmbunătățită și stăpânită în chip desăvârșit de Rubliov, care evită, pe cât de mult posibil, hașurile pentru a face ca lumina să transpară prin nuanțele abia perceptibile. Lumina strălucește astfel ca o licărire și conferă modelului unitate și armonie.

În celebra sa Treime (pl. 29), Rubliov merge și mai departe. Preferința pentru culorile transparente în tonuri albastru-verzui și pentru laviuri face ca scena cu cele trei personaje cerești să fie luminată ca de un nor strălucitor.

Deja contemporanii artistului erau fascinați de acest efect și îl numeau *dîmom pisano*, adică „străveziu ca fumul". El produce o impresie observabilă în natură: culorile variază în funcție de adâncimea spațiului, pentru a se topi în tonuri albastru-verzui acolo unde contrastele dispar[11].

Veșmântul îngerului din stânga privitorului evidențiază măiestria lui Rubliov în tehnica laviurilor. Prin tonurile delicate de roz-violaceu ale mantiei, strălucește albastrul tunicii, accentuat de reflexele de lumină de pe marginea cutelor. Impresia produsă este de transparență. Întregul figurii are un aspect concret, surprinzător de natural. Rubliov obține aceste rezultate prin desenul său precis și suplu, laviurile și reflexele clare de pe cutele veșmintelor. Icoanele sale par astfel mai naturale decât cele din epoca paleologă. În același timp, prin transparența lor, ele reflectă o armonie între spirit și materie (pl. 28).

---

[11] În pictura apuseană, această tehnică corespunde sfumato-ului sau luminii atmosferice, tehnici duse până la perfecțiune de Leonardo da Vinci.

Fig. 58
Sfântul Apostol Pavel. Icoană de Andrei Rubliov, Iconostasul bisericii mănăstirii Sfintei Treimi, Zagorsk, cca 1420

Acest fapt i-a determinat pe mulți autori să creadă că Rubliov a pictat în aer liber, că el a observat natura și că aceasta i-a influențat pictura. În opera sa apare prin urmare o concepție nouă. Onasch a vorbit chiar despre descoperirea luminii naturale de către Rubliov, în același timp cu frații Van Dyck în Occident.

Desigur, în pofida influenței lor indiscutabile asupra culturii Evului Mediu, ideile lui Dionisie Areopagitul nu constituie esența icoanei. Ele i-au dat structurile sale teologice și sunt elemente importante ale dinamicii sale. În același timp însă, în icoanele lui Rubliov apar elemente noi care par a veni în contradicție cu estetica dionisiană. Lumina naturală întrerupe mișcarea imaginii către privitor, iar lumina atmosferică pare

chiar să îndepărteze personajul reprezentat. Aceeași tendință se evidențiază în faptul că Rubliov disimulează formele prea accentuate ale perspectivei inversate. Esențialul icoanei constă în faptul că ea este expresia revelației. Or, Rubliov a fost considerat de mai multe sinoade mosovite drept un model pentru pictori. Să fie oare vorba aici doar despre limbajul artistic? Sau mai mult, limbajul artistic nu este el oare expresia spiritului unei epoci?

Influența controversei isihaste

Anumiți autori vor să vadă în această nouă estetică reflexul ideilor unei noi epoci[12]. Argumentele lor fundamentate pe studii istorice merită a fi luate în considerare. Ele pot de asemenea să ajute la o mai bună înțelegere a problemelor care se vor ridica mai târziu în pictură.

Deja în Bizanț, în epoca Comnenilor (secolele XI-XII), studiul filozofiei antice, științei și matematicii provoacă apariția unui curent raționalist care pune în discuție ideile lui Dionisie Areopagitul. Acest curent științific ia proporții, ajungând într-o opoziție pe față în perioada isihasmului, după cum o arată conflictul dintre Sfântul Grigorie Palama și adversarul său Varlaam Calabrezul. Punctul în care apare cel mai clar diferența de viziune este tocmai cel al luminii. Autor al unui comentariu al operei lui Dionisie, Grigorie Palama consideră lumina dumnezeiască a Schimbării la Față de pe Tabor, ca o lumină necreată, inaccesibilă inteligenței umane.

Pentru Grigorie Palama, lumina taborică nu reprezintă ființa divină, ci energia sa; ea este însușirea sa. Distincția între esență și energie nu vine astfel în contradicție cu simplitatea lui Dumnezeu. Omul nu poate participa la esența lui Dumnezeu, ci la energia Sa: Dumnezeu se manifestă în oameni prin energii (*dynameis*), „multiplicându-se fără a-și părăsi

---

[12] Konrad Onasch, *op. cit.*; Michel Alpatov, *Andrej Rubliov*, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1959; Dimitri S. Lihaciov, *Celovek v literature drevnej Rusi*, Ed. Akademia Nauk S.S.S.R., Moscova-Sankt Petersburg, 1958.

unitatea", iar oamenii înaintează spre îndumnezeire prin transcenderea manifestărilor lui Dumnezeu în creație, a iluminărilor ierarhice, pentru a intra în întunericul divin și pentru a atinge unirea mai presus de *noûs*, dincolo de orice cunoaștere, de orice manifestare sensibilă sau inteligibilă a lui Dumnezeu[13].

Pentru Varlaam, dimpotrivă, lumina taborică nu este adevărata lumină dumnezeiască, ci o lumină pur materială. Astfel, pentru a o percepe nu este nevoie de extaz, ci de logica rațiunii care întrece ca demnitate lumina taborică și chiar pe cea a îngerilor.

Varlaam și discipolul său Achindin au fost condamnați ca eretici și exilați de statul bizantin prin sinodul de la Constantinopol din 1341. Isihasmul devine astfel doctrina oficială a Bisericii bizantine. El și-a păstrat importanța în Ortodoxie până în zilele noastre.

Teofan Grecul și Rubliov

Această discuție, care a marcat profund Biserica și spiritualitatea Bizanțului în secolul al XIV-lea, și-a găsit expresia și în artă. Astfel, Lazarev[14] este tentat să vadă în aceste două curente opuse o cheie pentru stilul lui Teofan Grecul. După lungi șederi la Constantinopol și Muntele Athos, acesta i-a impresionat puternic pe artiști prin frescele sale de la Novgorod (sfârșitul secolului al XIV-lea). Artist de o mare originalitate, martor al unor discuții pasionate la Constantinopol, pătruns de idei isihaste, el este și un bun observator al fenomenelor naturii[15].

Marea sa sensibilitate, personajele sale foarte individualizate, surprinse parcă din viața cotidiană, arată că grija sa nu stă în interpretarea schemelor stilizate anterioare. Se observă același lucru în concepția sa despre lumină. El dizolvă accentele dure ale icoanelor grecești în mici trăsături de pensulă precise, de un alb pur, pentru a le face să dea impre-

---

13 Vladimir Lossky, *op. cit.*, p. 104.

14 Victor Lazarev, *Teofan grek i ego škola*, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1961.

15 Mihail A. Illine, *Iskusstvo moskovskoi Rusi epohi Teofona Greka i Andreia Rublio-va*, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1976, pp. 31-42.

sia reflexelor luminii naturale. În același timp, el abandonează policromia abstractă și preferă culoarea locală naturală. Astfel, fără a da iluzia naturii, el creează un adevărat impresionism al luminii. Andrei Rubliov, ucenicul său, sau dacă vrem, colaboratorul său în timpul anilor de lucru în comun, nu putea rămâne insensibil la această concepție.

Rubliov trebuie să fi avut și el cunoștință despre opiniile teologice ale vremii sale[16]. Departe de a fi un retras, el lucra în echipă împreună cu alți artiști, în comunitățile mănăstirilor Sfânta Treime și Sfântul Andronic, la Moscova, comunități care erau foarte deschise către evenimentele din lume. El era prieten al lui Epifanie cel Înțelept, teolog, istoric, hagiograf, căruia Rusia îi datorează un mare număr de lucrări. Epifanie era un spirit critic care nu împărtășea opiniile predominante la acea vreme în Moscova. El se alăturase chiar unui curent de opoziție, activ deja de un anume timp.

Arhiepiscopul Vasile al Novgorodului scria, într-o scrisoare doctrinală către episcopul Teodor din Tver[17], că lumina taborică este un fenomen natural și că paradisul spiritual nu este accesibil oamenilor. Acestea erau ideile raționaliste ale lui Varlaam care se manifestau în nordul Rusiei. Onasch vede o altă influență în spiritualitatea mănăstirilor. Aici, figura lui Nil Sorski rămâne încă determinantă, proslăvind o spiritualitate impregnată de vechiul ideal ascetic al călugărilor din Nord, fundamentat pe sărăcie și paza inimii, ostil fastului liturgic cu emoțiile sale prea estetice; spiritualitate care trimite gândul la Treimea lui Rubliov, de unde lipsesc toate mijloacele estetice care ar căuta să forțeze spiritul privitorului. Frumusețea, armonia și pacea icoanei nu fac decât să invite la meditație.

Toate aceste influențe pot ajuta la descoperirea bogăției artei lui Rubliov. Nu i se pot reproșa tendințe naturaliste sau raționaliste; se poate numai constata că ideile vremii sale i-au influențat opera. Dar, în icoa-

---

[16] Vladimir A. Plugine, *Mirovozrenie Andreia Rubleva*, Ed. Moskovski Universitet, Moscova, 1974, pp. 47-56.

[17] Faptul că acest document (1347) este singurul rămas din această epocă nu îi diminuează valoarea, căci cele două personaje îndeplineau un rol important în Rusia.

nele lui Rubliov, mai ales prin introducerea concepțiilor noi asupra luminii, ideile opuse au găsit o armonie care este semnul adevăratei opere de artă. Sensibilul este spiritualizat, spiritul s-a unit cu materia.

Lumina specifică icoanelor

La capătul acestei istorii se ridică întrebarea: în ce măsură lumina „specifică" este esențială icoanei? Este ea oare singura tehnică posibilă pentru a exprima dimensiunea spirituală?

Răspunsul pare dat de către teologia icoanei: în icoană apare o realitate care este cea a lui Dumnezeu, o realitate care trebuie să depășească dimensiunile lumii pământești, însă care în același timp respectă această lume pământească, deoarece ea este creată de El pentru a fi transfigurată de Duhul Său. Dacă reprezentarea își pierde caracterul de taină a lui Dumnezeu, dacă ea reduce această taină la formele sensibile ale materiei, icoana își pierde sufletul. Vedem acest proces în arta naturalistă (în care, din nefericire, a intrat și icoana)[18]: lumina transfigurării cedează teren luminii naturale. Aceasta supune legilor sale toate elementele reprezentării pentru a le exprima după ordinea naturii. În acest fel, dimensiunea transcendentă dispare; imaginea devine o iluzie a realității, o falsă realitate, o ficțiune și astfel ea nu își pierde numai caracterul spiritual, ci și valoarea artistică.

În ceea ce privește problema tehnică, care constă în a preciza unde și cum artistul a pus luminile, ea nu va primi poate niciodată un răspuns detaliat. Tehnica nu a fost încă studiată de o manieră satisfăcătoare și nu avem surse istorice care să furnizeze reguli concrete pentru artiști.

Soluția se găsește totuși în dinamica icoanei. Atunci când tot ce este reprezentat în ea are o mișcare către privitor, lumina trebuie să urmeze această mișcare; trebuie ea însăși să sublinieze mișcările din interiorul compoziției. Astfel, reflexele pe cutele veșmintelor, munți și arhitecturi

[18] Cf. fig. 59: se vede deja acest proces la Simon Ușakov, care pictează încă în spiritul vechii tradiții.

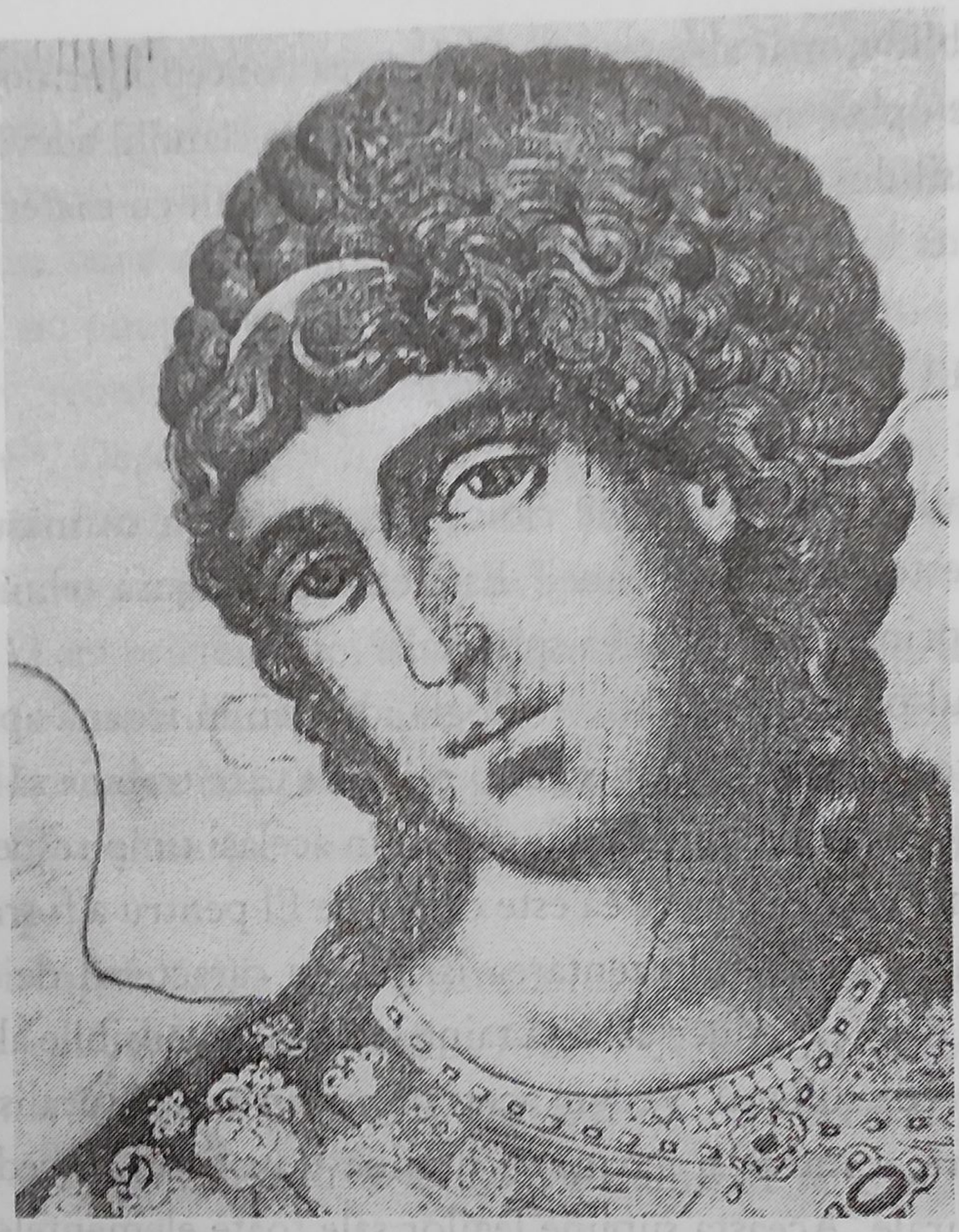


Fig. 59
Arhanghelul Gavriil,
Simon Uşakov, Mănăstirea Novodevici, Moscova

par să înainteze şi ele către noi. Însă aceste reflexe mai slujesc şi la echilibrarea planurilor de culoare, la sublinierea mişcării unui gest. Esenţialul este ca lumea să fie transfigurată. Mai mult decât oriunde, în abordarea temei luminii şi luminii dumnezeieşti descoperim cât de depăşit este limbajul omenesc şi cât de sărace sunt mijloacele artistice. Totuşi, opera cea mai frumoasă pe care o poate realiza un artist nu este, oare, de a face să strălucească lumina lui Dumnezeu peste creaturile Sale?

PARTEA A III-A

TEHNICA ICOANEI

*„Tu, Doamne Dumnezeule, Stăpâne a toate, luminează și îndreptează sufletul, inima și mintea robului Tău; călăuzește-mi mâinile ca să pot înfățișa cum se cuvine și în mod desăvârșit chipul Tău, al Sfintei Tale Maici și pe cele ale tuturor sfinților pentru slava, bucuria și înfrumusețarea Sfintei Tale Biserici.“**

(Rugăciune pe care o rostește iconarul
înainte de a începe lucrul)

---

* Cf. Michel Quenot, *Icoana, fereastră spre Absolut*. Traducere, prefață și note de Pr. dr. Vasile Răducă, Editura Enciclopedică, București, 1993, p. 12.

CAPITOLUL 12

Pregătirile tehnice

Fără îndoială, icoana este reflexul lumii de dincolo, este o prezență a tainei. Însă pentru ca ea să poată îndeplini acest rol nu trebuie neglijat nici un detaliu, nici în alegerea materialelor, nici în execuție. Dacă așadar aspectul tehnic, latura artizanală a icoanei nu este esențialul, ea își păstrează totuși importanța și nu trebuie subestimată.

1. Panoul

Înainte de toate, suportul, panoul trebuie să permită o bună conservare a picturii. Toate capodoperele din muzeele noastre s-au conservat mulțumită calității suportului, în pofida condițiilor atmosferice adeseori defavorabile din bisericile Evului Mediu. Alegerea lemnului este prin urmare importantă. Esențele nerășinoase sunt preferabile, deoarece ele sunt mai omogene. Ele lucrează mai puțin și permit mai ușor lipirea pânzei. Pentru icoane se foloseau, în funcție de zone, esențe diferite: în țările mediteraneene, chiparosul (este preferat pentru mirosul său „de biserică“, dar este amenințat de apariția unor fisuri minuscule), platanul, stejarul și palmierul; în Rusia și în țările balcanice, teiul, mesteacănul, stejarul, frasinul, fagul; iar în Nord, în ciuda fibrelor sale rășinoase, bradul.

Aceste panouri erau tăiate din miezul trunchiului, după ce acesta era despicat cu toporul pe direcția fibrei. Se alegea lemnul din apropierea centrului pentru a da panourilor cea mai bună soliditate.

Panourile erau uscate luni de zile, apoi înmuiate în apă la o temperatură de cca. 50° centigrade, pentru a înlătura din ele albumina dăunătoare conservării lemnului. După o nouă uscare, ele erau impregnate cu clorură de mercur care distrugea paraziții.

În zilele noastre, artiștii mai folosesc placajul și parchetajul, deoarece panouri de lemn precum cele folosite în Evul Mediu sunt dificil de găsit. În plus, aceste plăci permit decuparea de formate mari, fără a fi necesară lipirea scândurilor în paralel, ca în trecut. Altădată, într-adevăr, pentru a lucra o icoană de dimensiuni mari, trebuiau lipite între ele mai multe panouri paralele, urmând apoi ca acestea să fie lipite, la rândul lor, pe un cadru. Cadrul asigura stabilitatea ansamblului.

Rama

De vreme ce pictorul interpretează un subiect determinat de tradiție, esențialul desenului și proporțiile sale sunt fixate de la început. Se ia panoul cu sensul fibrei lemnului orientat vertical, iar dimensiunile suprafeței de pictat vor fi definite de *ramă*, sau bordură, parte și ea a icoanei.

Lărgimea ramei oferă posibilitatea de a modifica proporțiile panoului. Există trei posibilități (fig. 60):

– bordurile celor patru laturi sunt de aceeași lărgime, proporția rămâne aceeași între suprafața interioară și ramă;

– bordura inferioară a ramei este mai lată, astfel interiorul icoanei devine în mod proporțional mai lat;

– bordura superioară și cea inferioară sunt mai largi, interiorul se apropie încă și mai mult de un pătrat.

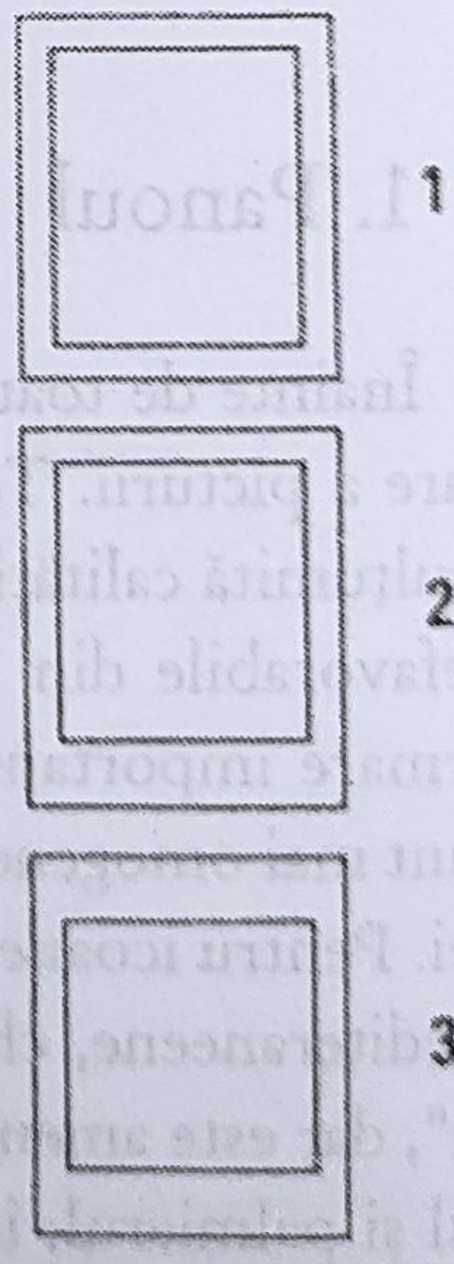


Fig. 60

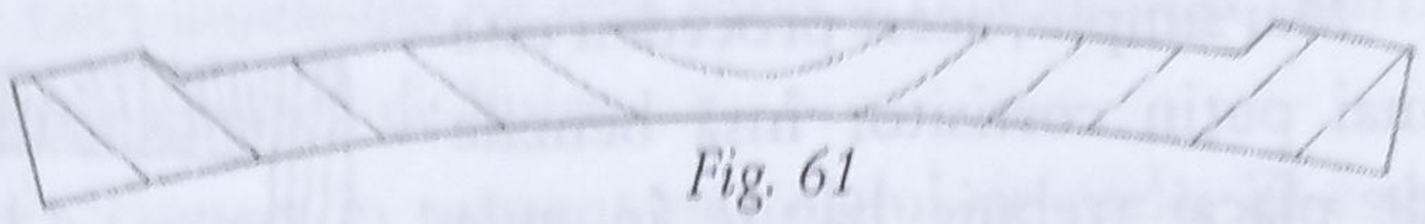


Fig. 61

Rama trebuie făcută pe suprafaţa panoului dinspre centrul trunchiului. În decursul uscării şi a anilor următori, secţiunile inelelor lemnului se întind şi produc astfel deformarea[1] pe care o observăm la icoanele vechi (fig. 61). Interiorul scobit al panoului se numeşte *kovtcheg*. În Sfânta Scriptură, acest nume semnifică *Chivotul Legii*, iar, mai târziu, el desemnează un sipet pentru moaşte. Astfel apare legătura între cinstirea moaştelor şi cea a icoanelor. Rama (*pole*) nu are aceeaşi funcţie ca în tablourile noastre, unde ea înconjoară pictura şi este independentă. Rama poartă adeseori inscripţii şi rugăciuni, iar în icoanele ce descriu viaţa unui sfânt, ea este acoperită cu numeroase scene.

Munca de scobire a interiorului icoanei este dificilă, deoarece trebuie să se obţină o suprafaţă netedă şi o adâncime regulată. Pentru a egaliza această suprafaţă se folosea un cuţit cu două mânere care îndeplinea funcţia unei rindele.

Adâncimea suprafeţei variază între 2 şi 5 mm, dar se poate ajunge şi până la 10 mm. Bordura în relief permite aşezarea pe ea, în timpul picturării, a unei rigle pe care să se sprijine mâna.

Rare la icoanele greceşti, aceste rame devin o regulă în Rusia veacurilor XII-XVIII. Ele se lărgeau până la 15 cm pentru a li se aplica inscripţii sau scene din viaţa sfântului reprezentat în centru. Mai mult, se supraînălţau marginile exterioare şi se obţineau astfel două nivele de adâncime (Şcoala Stroganov).

Pe panourile utilizate astăzi (placaj sau parchetaj) se pot lipi benzi de placaj de maxim 5 mm grosime ale căror margini interioare sunt tăiate oblic (fig. 62).

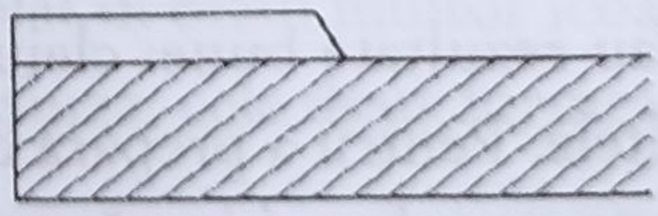


Fig. 62

[1] M.E. Archangelski, „Les raisons de la déformation des supports en bois pour la peinture“, *Soobcitcenia*, nr. 28, Ed. Vnzilkr, Moscova, 1972.

Mai simplu, acest procedeu este mai puțin costisitor însă benzile de placaj trebuie bătute în cuie pentru ca ele să nu se desprindă atunci când cleiul cald va face lemnul să se umfle, mai ales după întinderea pânzei.

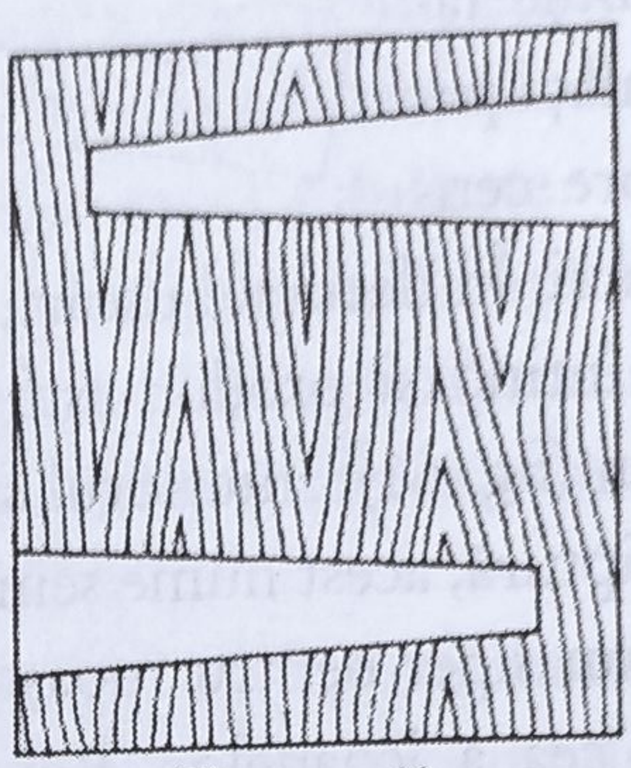


Figura 63

Figura 64

· *Penele*

Panoului tăiat după măsurile dorite, este bine să i se aplice pe spate *două* pene dintr-un lemn mai dur (fig. 63). Acestea au forma unui trapez alungit, care corespunde formei săpate în panou. Penele sunt mai late spre interiorul lemnului decât la suprafața sa, pentru ca să adere perfect la panou (fig. 64).

Figura 65

O altă modalitate este întrebuințată începând cu secolul al XVIII-lea: în grosimea panoului sunt încastrate două șipci drepte, în partea de sus și de jos (fig. 65). Grosimea penelor nu trebuie să depășească jumătate din grosimea panoului.

2. Cleiul

Cel mai bun clei este cel de pește, însă și cleiurile mai puțin scumpe dau rezultate bune: cleiul de piele, cleiul de oase, cleiul de tâmplărie și altele. Pentru a prepara cleiul, se adaugă la 100 g de pulbere sau granule într-un pahar și jumătate de apă, se lasă amestecul să se umfle pe timpul nopții și se aduce de două sau de trei ori până la fierbere. Este recomandabil să se treacă cleiul printr-o strecurătoare pentru a îndepărta impuritățile. Cleiul de iepure nu trebuie adus până la fierbere decât o dată și anume exact înainte de folosire.

Cleiul care nu este fiert îndeajuns nu este solid și poate cauza fisuri. Cleiul prea fiert își pierde puterea de lipire.

Cel mai bun clei din comerț în prezent este cleiul de piele. El este maroniu la culoare, se umflă în apă rece și se dizolvă în apă caldă. Gata preparat, el schimbă culoarea hârtiei de turnesol.

Cleiul de pește obișnuit are mai puțină putere de lipire decât cleiul de sturion din Rusia. Gelatina (clei de piele de oaie) poate înlocui celelalte cleiuri. Însă ea este mai scumpă și, o dată ce a fost preparat, se descompune rapid.

3. Pânza

Pentru a face să adere la lemn pânza care-l acoperă, se incizează interiorul icoanei cu o rețea de diagonale spațiate de la 1 la 3 cm.

Panoul este impregnat apoi, cu ajutorul unei pensule late, cu o soluție de clei destul de diluată. După uscarea completă, se întinde un al doilea strat de clei mai concentrat. Pentru a evita ca lemnul să mai lucreze, se poate acoperi de asemenea și spatele panoului, ceea ce ar fi necesar dacă el este de format mic sau este de placaj, lemnul rezistând astfel mai bine la umiditate.

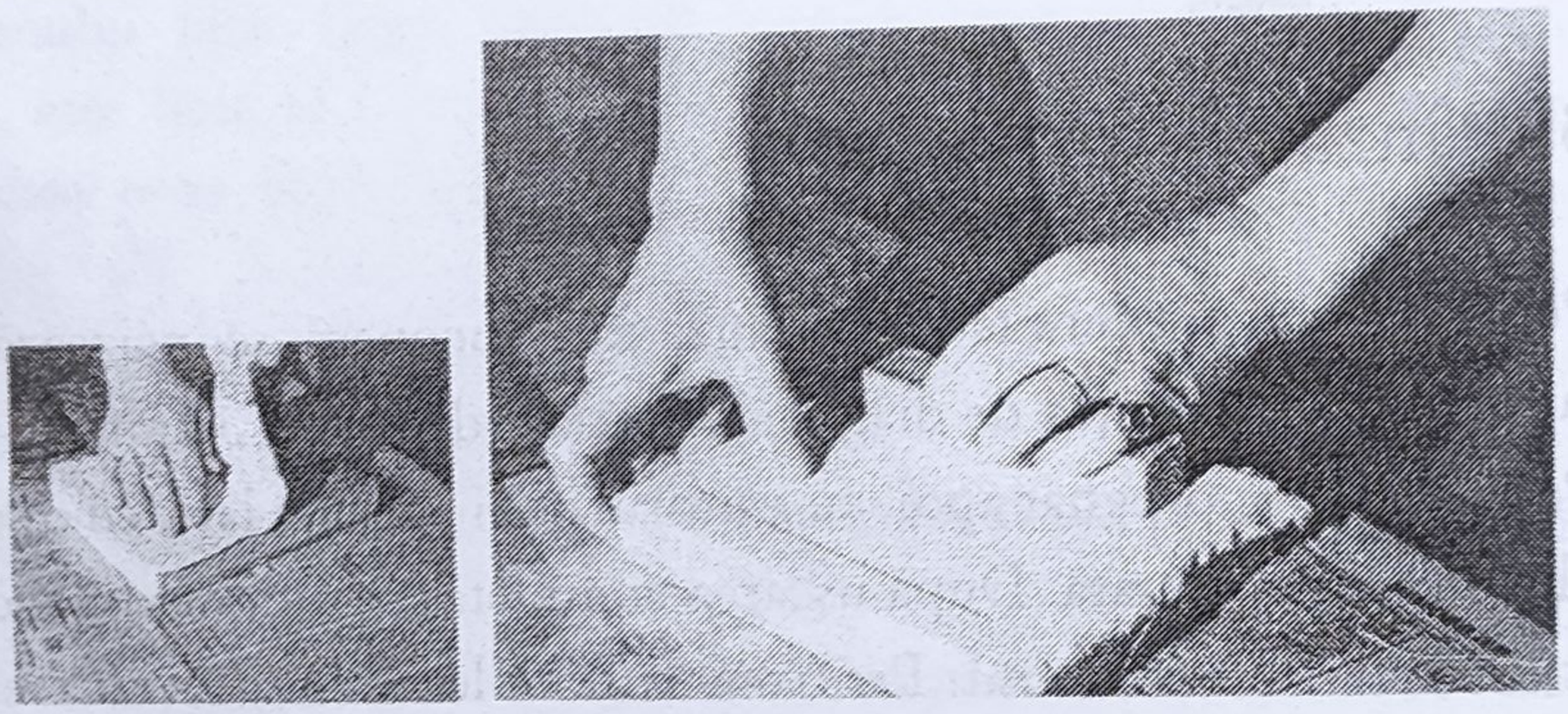
La vechile icoane rareori se găsește o pânză între lemn și grund. Grundul era aplicat direct pe lemn. Pânza nu a apărut decât spre sfârșitul secolului al XIV-lea.

Atunci când lemnul lucrează, întâi apar fisuri în grundul alb, apoi grundul se scorojește și cade, așa cum s-a întâmplat în cazul multor icoane vechi. Dacă grundul alb este aplicat peste o pânză, cele două formează un strat unitar și rezistent.

Ca pânză se foloseau țesături rare, destul de fine. O pânză groasă aderă mai puțin bine la lemn și riscă să se detașeze sub acțiunea tensiunilor interne ale acestuia. Astăzi se pot utiliza țesături de pânză fină sau acel tarlatan care servește pentru dublarea hainelor.

Se taie o bucată de țesătură puțin mai mare decât panoul. După îndepărtarea granulelor sau fibrelor de lemn care au fost ridicate de aplicarea de clei precedentă, panoul se acoperă cu un clei gros foarte cald, cu ajutorul unei pensule late. Pânza este înmuiată în acest clei și este ușor stoarsă, apoi așezată pe panou. Frecând cu degetele în toate direcțiile, se scot bulele de aer și se întinde pânza la colțuri. Dacă icoana este prea mare, se acoperă lemnul cu clei în mai multe etape și imediat se aplică pânza umedă. Icoana trebuie lăsată să se usuce timp de o zi.

Se poate aplica, de asemenea, pânza uscată, însă ea trebuie imediat acoperită cu clei cald, folosindu-se o pensulă. Icoana bine uscată, după



ce a fost tăiată pânza ce depășea marginile panoului, se acoperă cu un clei cald amestecat cu apă și puțin alb. Icoana este acum gata pentru a-i fi aplicat grundul alb (*levkas*).

4. *Levkas*-ul

Preparea *levkas*-ului sau a grundului alb cere multă grijă și experiență. Grundul face de fapt legătura între lemn și pictură: rezistența icoanei depinde de calitatea sa. În același timp, el are rolul să separe stratul de pictură de suportul de lemn. El trebuie să fie rezistent, omogen și neted la suprafață. Numele de *levkas* vine din limba greacă: *leukos* = alb, această tehnică fiind elaborată în Bizanț. Grundul alb este obținut din praf fin de alabastru. Mai târziu se va folosi și cretă, care este totuși mai puțin rezistentă și poate avea inconveniente dacă se dorește să i se aplice o poleire cu aur. Alabastrul proaspăt ars se recunoaște din faptul că se lipește de degete; cu cât este mai vechi, cu atât este mai uscat. În Rusia se folosea o cretă „spălată“ de bună calitate, căreia îi corespunde, în comerț, albul de Spania sau albul de Meudon (sub formă de pulbere fină sau granule).

Pentru a prepara grundul, se varsă cleiul cald într-un recipient și i se adaugă praful alb, amestecând bine cu o lingură de lemn până ce se obține un lichid gros de consistența smântânei.

De asemenea, se poate lăsa să se umfle 100 g clei de piele într-un litru de apă, după care se aduce compoziția până la fierbere de două ori și se scoate de pe foc. Se adaugă praful alb (1 kg), agitând bine până ce se obține o masă omogenă, fără cocoloașe. Apoi se adugă 5 până la 8 picături de ulei și se amestecă totul din nou. Uleiul dă *levkas*-ului o suprafață mai plăcută și fără pori.

Cu o pensulă lată se acoperă panoul cu *levkas* lichid. Se netezește apoi cu un cuțit pentru tencuială, în vederea obținerii unei suprafețe regulate. Se lasă grundul la uscat o zi. Înainte de al doilea strat trebuie curățită bine suprafața cu glaspapir sau cu o piatră ponce umedă. Pentru al doilea strat trebuie reîncălzit *levkas*-ul în bain-marie și se adaugă apă ca să se slăbească puterea de lipire a cleiului. Astfel, stratul inferior este întotdeauna mai tare decât următorul. Cu procedeul contrar se formează fisuri și grundul se separă de suport. Mai mult, cu această piatră ponce umedă se freacă suprafața în toate direcțiile. *Levkas*-ul îndepărtat formează cu apa un lichid alb care se șterge cu un burete. După 3 până

la 5 straturi, suprafața este perfect netedă, lucru care se pote verifica trecând peste ea palma. Se lasă atunci icoana la uscat timp de o zi.

În loc de a utiliza piatra ponce umedă se poate egaliza suprafața acoperită cu *levkas* cald cu ajutorul unui „cuțit pentru tencuială". Repetând de două ori operația (întotdeauna după o uscare completă), se obține o suprafață netedă.

Șlefuirea finală se face cu glaspapir fin (00 sau 000). Artiștii din vechime întindeau ultimul strat de *levkas* cu palma, frecând 10 până la 15 minute. Suprafața trebuie să rămână uniformă și mată. Zonele destinate feței și aureolei trebuie să fie în mod special îngrijite, fără defecte.

5. Desenul

Desenul icoanei are o mare importanță deoarece el oferă structura, mișcarea și determină suprafețele de pictat. Pictorii din vechime păstrau cu grijă desenele icoanelor lor pentru a se servi din nou de ele în lucrările lor ulterioare. Aceste colecții de desene se numeau în Rusia *podlinnik*, manuale de desene originale, deoarece subiectele stabilite prin tradiție trebuiau interpretate. Cele mai vechi manuale cunoscute până acum sunt cele ale familiei Stroganov (începutul secolului al XVII-lea) și cel de la Sia (sfârșitul secolului al XVII-lea). Ele existau probabil deja din secolul al IX-lea în Imperiul bizantin sub numele de erminii (*hermeneia* = interpretare, gr.). După A. Xyngopoulos[2], ele s-au dezvoltat plecându-se de la Sinaxar, în care se găsesc descrierile detaliate ale sfinților și ale vieților lor.

Într-adevăr, Epifanie Premudri relatează despre Teofan Grecul (între 1368 și 1404 în Rusia) că, în timpul lucrului său, nu-și privea schițele, cum o făceau continuu ceilalți zugravi.

Cercetările din ultimii ani asupra icoanelor marilor artiști au demonstrat atât existența unei structuri geometrice uneori foarte elaborate, cât și o cunoaștere aprofundată a proporțiilor între dimensiunile icoanei și mărimea nimbului, a capului și a corpului. Pe această structură, cunos-

[2] Andreas Xyngopoulos, „Icons", *Byzantine Art*, Atena, 1954, p. 229.

când în profunzime subiectul, până la detalii, ca și canonul formelor create de-a lungul secolelor de pictură bizantină, pictorul desena cu pensula, cu cărbune, cu cărbune din salbă moale sau cu mină de plumb sau argint (creion) o nouă interpretare a unei lucrări binecunoscute.

Pentru cel ce nu are cunoștințele necesare sau pentru un începător, este preferabil să folosească procedee deja cunoscute de către vechii pictori, încă folosite în tehnica desenului din zilele noastre.

Cel mai simplu este reproducerea icoanei la aceeași scară. Se face un decalc al desenului pe o reproducere. Apoi se întoarce foaia și se trasează același desen. Așezând latura corectă a foii sus pe panoul pentru icoană, se trasează desenul. Astfel negrul creionului se va prinde pe grund și desenul va apărea în toate detaliile sale.

Acoperit de straturi de culoare, desenul dispare. Nu rămân decât contururile suprafețelor colorate. Artiștii din vechime care cunoșteau perfect, printr-o experiență îndelungată, detaliile, structura feței, mișcarea cutelor veșmintelor, a stâncilor etc., le completau liber. Artiștii mai puțin talentați foloseau o altă tehnică pentru a păstra desenul: cu o daltă de gravor (sau cu un ac) ei incizau desenele. Ele se văd încă după câteva straturi de culoare. Această incizie purta numele de *grafia*. Ea se întâlnește rareori în icoanele vechi, sau numai parțial: la aureolă sau chip. Începând din secolul al XV-lea apare mai frecvent și devine o regulă începând din secolul al XVII-lea.

Cei vechi foloseau și o altă tehnică pentru a-și transpune desenele pe panou: se perfora desenul cu un ac și se așeza pe panou. Se forma un tampon punând cărbune sau o culoare închisă (precum ocrul roșu) într-o bucată de pânză fină. Cu acesta se tampona foaia bine fixată pe panou, pudra fină trecea prin găurelele foii și reproducea desenul pe grund.

Un artist consacrat execută cu mâna liberă mărirea sau micșorarea desenului cu ajutorul structurii geometrice a compoziției (v. cap.6). Este recomandabil ca începătorul să trasează linii verticale și orizontale pe decalcul desenului. Distanțele până la aceste linii vor trebui mărite sau micșorate potrivit cu dimensiunile icoanei ce urmează să fie pictată. Astfel se obține un caroiaj pe care se reproduce desenul.

6. Aurirea

Înainte de aurire, de pe panou trebuie înlăturată cu mare grijă orice urmă de praf. Artiștii de demult mergeau până la a uda pereții atelierului pentru a evita complet praful pe timpul lucrului. Se acoperă apoi suprafețele de aurit (nimburi, fonduri, benzi etc.) cu o zeamă de ocru galben sau roșu. Când zonele respective sunt bine uscate, se lustruiesc ușor cu degetul și se acoperă de două-trei ori cu vernis tampon. Pentru a obține o suprafață foarte netedă și uniformă și pentru a evita ca vernis-ul să fie absorbit de grund.

Aurirea pe bază de ulei

Aceasta este tehnica cea mai simplă. Zonele pregătite se acoperă cu un strat subțire de vernis pentru aur (Sennelier) sau mixtion. La icoanele vechi se folosea un mordant, un amestec de ulei de in cu sicativ și vernis. După compoziția sa, acest vernis se usca în timp de 6 până la 24 de ore. Stratul de mixtion are nevoie de 10 ore pentru a se usca.

Când acest strat este aproape uscat, fără a se prinde totuși de degete, se aplică foițele de aur. În comerț aurul este vândut în mici carnețele de 25 de foițe sub două forme: adeziv și neadeziv. Prima este de preferat, deoarece aceste foițe de 8 cm x 8 cm sunt ușor lipite (cu albuș de ou diluat) de foițele-suport ale carnetului și pot fi ușor manipulate. Pierderile sunt astfel mai puține. Când zonele de aurit sunt toate acoperite, se lasă să se usuce timp de câteva ore. Imediat se adună resturile cu o pensulă moale și se păstrează într-o sticluță pentru a obține din ele aur pulbere. Uscarea aurului poate dura câteva zile. În final se curăță contururile cu un cuțit ascuțit. Se poate acoperi aurul cu vernis tampon, pentru a evita ca nu cumva la vernisarea icoanei să detașăm bucățele de aur.

Aurirea pe un strat de bolus

Bolusul oferă posibilitatea de a lustrui aurul pentru a obține o aurire strălucitoare. Materialul întrebuințat pentru acest grund se vinde sub numele de bolus și este un amestec de culori roșu-orange sau siena cu alb

și o mică cantitate de grăsime. Cocoloașele tari trebuie sfărâmate cu ajutorul unui cuțit, urmând să se obțină o pulbere fină. Ca liant se folosește o emulsie de albuș de ou, adică un amestec din două părți de albuș la o parte de apă, care se lasă să se descompună într-o sticlă ermetic închisă timp de trei-patru zile. După care se filtrează lichidul printr-o pânză și i se adaugă pulberea de bolus până ce se obține o zeamă de culoare. Cu ea se acoperă de mai multe ori zonele de aurit. După 20 de minute de uscare se freacă cu o cârpă curată. Când, prin lovirea cu mânerul (de lemn) al unei pensule a suprafețelor date cu bolus se aude un sunet regulat, înseamnă că totul e bine uscat. Dacă sunetul nu este peste tot același, trebuie prelungit timpul de uscare. Aplicarea aurului este foarte dificilă și cere multă experiență. Foița de aur liberă (neadezivă) trebuie pusă pe o perniță de catifea pentru a o putea tăia în bucăți. Se folosește o pensulă specială foarte lată, care se trece de mai multe ori peste păr pentru a se electriza* și a atrage foița de aur. Datorită finețeI foiței de aur, trebuie ca operația să se desfășoare într-o cameră închisă deoarece până și cel mai mic curent de aer poate duce cu sine foița. Se lipește aurul provizoriu trecând cu o pensulă moale umedă peste zonele date cu bolus. Foița de aur se fixează astfel ușor. Când toate zonele de aurit sunt acoperite, se prepară un amestec de 2/3 alcool, 1/3 apă și câteva picături de emulsie de albuș de ou. Înclinând ușor panoul, puțin din acest lichid alunecă pe marginea zonelor aurite; el se răspândește repede între aur și grund și le unește. O jumătate de oră este suficientă pentru uscare. Apoi se poate din nou lovi suprafața pentru averifica prin sunet calitatea sa. În sfârșit se poate trece la lustruire. Frecând cu o agată sau cu un dinte, dinspre centru către margini, se obține o suprafață uniformă și strălucitoare. Stratul de bolus trebuie să nu fie prea uscat, altfel aurul nu se va atașa perfect pe el.

---

* Altă opinie la Daniel V. Thompson jr., *Practica picturii în tempera*, Ed. Sophia, București, 2004, pp. 100-101 (*n.tr.*).

Aur pulbere

Într-o icoană nu se folosește niciodată bronzul de aur vândut la preț uri bune în magazine. Se poate obține aur pur în formă de picături sau plăcuțe. Există aur galben, roșu sau citron, după carate.

Din resturile de foițe de aur se obține aur pulbere: se pune aurul într-un bol, se adaugă apă și, frecându-l cu degetele, se reduce la stadiul de pulbere; se adaugă câteva picături de gumă arabică și se amestecă bine totul. Lăsând acest amestec să se odihnească o jumătate de oră, aurul se depune la fund. Se scurge cu grijă apa și se încălzește pulberea de aur pentru a o usca. Se obține astfel o cantitate care poate fi folosită ca vopseaua.

Aurirea după vernisare

Această tehnică este folosită pretutindeni pentru restaurarea vechilor icoane. Întreaga icoană, mai puțin zonele de aurit, este acoperită cu un strat de alb diluat cu apă. Când acesta este bine uscat, se aplică un strat de vernis penru aurire peste zonele adâncite și se procedează ca pentru aurirea pe bază de ulei. După uscarea completă, se îndepărtează albul spălându-l cu o pensulă și se acoperă în întregime icoana din nou cu olifa sau cu vernis (v. mai jos pp. 231-233).

7. Culorile

Surprinzătoarea strălucire a coloritului icoanelor grecești și rusești dovedește că artiștii din vechime cunoșteau perfect proprietățile chimice și toleranțele diferitelor culori.

De veacuri, alegerea culorilor este la latitudinea pictorului. Într-adevăr diferitele școli se pot distinge după gama cromatică folosită și, într-o epocă dată, fiecare pictor avea culorile lui preferate, precum Teofan Grecul, Danilo Ciornâi, Andrei Rubliov, Dionisie și Școala țarului din Moscova. Această diferență este încă și mai mare dacă se compară între ele țările aflate în aceeași epocă sub influența bizantină.

Culorile trebuie să reziste la lumină, să-și păstreze strălucirea și să se combine între ele. De asemenea, trebuie să se fixeze de grund fără a se schimba și să tolereze substanțele care le fixează (mediumurile de fixare). Anumite culori „acoperă“ bine, datorită compoziției lor chimice, altele, ca natură, sunt mai mult sau mai puțin transparente. În general, se poate spune că, cu cât structura cristalelor lor e mai fină, cu atât culorile sunt mai compacte; cu cât această structură este mai regulată, cu atât culorile strălucesc mai tare. Cristalele lor nu depășesc o miime dintr-un milimetru. Această structură era cunoscută de artiștii vechi. În laboratorul din Moscova s-a descoperit că structurile culorilor folosite la chipuri arătau sub microscop cristalele cele mai fine, iar cele folosite la veșminte, cristalele cele mai mari, în formă de bastonașe.

În zilele noastre, pigmenții se împart în două grupe, după natura lor: culorile minerale și culorile organice.

1) Culorile minerale

Culorile minerale se găsesc în natură sau sunt produse industriale, „imitații“. Sunt compuse din săruri (carbonați, cromați, silicați) sau din diferiți oxizi de metale. Un alt grup este compus din hidrați metalici.

Stabilitatea acestor culori depinde de stabilitatea combinației chimice care le-a dat naștere, adică de natura elementelor sale. Astfel, combinația oxigenului cu un metal (fier, crom, zinc) este stabilă când ea este saturată. Însă o combinație nesaturată are mereu tendința de a se transforma într-o combinație saturată. Acest fenomen se produce atunci când un amestec de doi pigmenți își schimbă nuanța (fenomen frecvent în combinațiile cu o culoare pe bază de cupru, de exemplu). El se poate produce și sub influența vernisului, aerului, radiațiilor și chiar a luminii.

2) Culorile organice

Culorile organice naturale se găsesc în substanțele vegetale și animale. Pentru a produce un pigment colorat pulverulent, se forțează coloranții naturali să intre în combinație cu o substanță minerală incoloră.

Procedeul era cunoscut încă din Antichitate. Aceste pulberi se numesc lacuri. Majoritatea acestor culori se modifică sub influența luminii.

Industria a produs coloranții de bază ai culorilor organice pornind de la hidrocarburi naturale sau a obținut culori echivalente plecând de la alte elemente. Calitatea lor de a fi rezistente la lumină depinde de grupele chimice de bază și este departe de a fi întotdeauna perfectă.

Faptul că aceste culori sunt produse de către numeroase fabrici și sub nume uneori diferite, face cunoașterea proprietăților lor încă și mai dificilă.

Pigmenții

Pentru a facilita utilizarea lor, pigmenții următori sunt clasați pe tente și nu pe familii chimice. Departe de a fi exhaustivă, lista următoare cuprinde culorile folosite în pictura veche și echivalentele lor recente. Mai mult, acestea sunt pulberile ce se pot procura din magazine specializate[3].

ALB

Alb de Meudon, Alb de Spania

Carbonat de calciu natural. Folosit mai ales pentru grunduri și frescă. Rezistent la lumină, acoperă bine și se amestecă cu toate culorile.

Ipsos

Sulfat de calciu (ghips). Inutilizabil pentru pictură. Folosit din timpul primelor secole pentru grunduri. Rezistă bine la schimbările de temperatură și umiditate.

Alb de plumb, Alb argint

Hidrocarbonat de plumb sau ceruză (grec.: *psimithion*, latin: *cerusa*). Acoperă bine, dă straturi rezistente de o mare luminozitate. Însă este o otravă violentă, se înnegrește la contactul cu aerul, se îngălbenește în emulsii. Nu este recomandabil.

Alb de zinc

Oxid de zinc. Acoperă puțin, bun pentru laviuri. Stabil. Combinat cu alb de titan, se pot obține cu el toate gradele de transparen-

[3] Sennelier, Lefranc, Adam...

ță, ceea ce este important pentru redarea luminii în icoane. Nu se modifică la lumină.

Alb de titan

Dioxid de titan. Cunoscut din 1920. Mare capacitate de „acoperire“ și mare luminozitate. Stabil dacă nu este combinat cu cadmiu, cobalt sau ultramarin.

Alb permanent

Sulfat de bariu pur. Foarte stabil în combinații, utilizabil pentru toate tehnicile.

Litopon

Sulfură de zinc, cunoscut de 50 de ani. Produsele recente nu se mai înnegresc precum cele de odinioară. Instabil în amestecuri. Utilizabil în special pentru decorații.

GALBEN

Galben de Napoli (natural)

Compoziție chimică variabilă de oxid de plumb și antimoniu. Toxic. Are putere mare de colorare. Sensibil la contactul cu fierul (cuțitul!). Rezistă la lumină. Formează un amestec instabil cu ultramarinul. Există și sub formă de imitație în comerț.

Galben de cadmiu

Sulfură de cadmiu. Este tot atât de puțin stabil pe cât este de deschis. Deoarece conține 22% sulf, este instabil în combinațiile cu ocrurile, ultramarinul și negrul ivoriu*. Sensibil la contactul cu cuprul și destul de scump. Bune rezultate se obțin cu imitațiile de cadmiu, mai puțin scumpe.

Galben indian

Importat din India. Rezistent, dar fără putere de colorare. Se apropie de galbenul cald al produsului organic.

Galben de crom

Cromat de plumb. Acoperă bine, toxic, ieftin. Se înverzește însă la lumină.

---

* Pudră neagră foarte fină alcătuită din fildeș și oase calcinate (*n. red.*).

Galben de zinc, Galben citron, Galben floare-broștească
(Ranunculus acris, n.red.*)*

Cromați de zinc. Acoperă bine, de o culoare intensă, sunt mai stabili decât galbenul de crom. Se înverzesc ușor la lumină.

Galben de barită, Galben de stronțiană

Combinații ale cromului cu barită și stronțiană. Amestecurile de culori de crom cu albul de plumb, galben de Napoli, ultramarinul și cobalturile nu sunt stabile.

OCRU ȘI ROȘU

Ocru galben, Ocru roșu

Combinație de pământuri argiloase cu oxid de fier. De origine vulcanică. Ocrurile se găsesc în multe țări, în nuanțe foarte diverse mergând de la galben deschis până la galben închis. Prin amestec cu alte culori se poate obține o mare varietate de tente stabile. Aceștia sunt pigmenții cei mai importanți în pictura de icoane.

*Galben de mars**

Se găsesc în comerț și ocruri artificiale numite „oxizi de fier“ sau de o nuanță mai închisă și aurie (galben de mars). Ultimul conține ipsos și este mai transparent. Se schimbă mult sub influența vernis-ului.

Roșu englez, Roșu de Pompei, Roșu de Spania, Pământ de Pozzuoli, Bolus roșu

Diferitele concentrații de fier din ocruri le dau o mare varietate de nuanțe de roșu, de unde și diversitatea denumirilor lor. Toate au o mare putere de colorare.

Pământ de Siena (natural)

Își ia numele de la locul de origine, Siena (Toscana). Acestea sunt ocruri a căror tonalitate închisă se datorează unei anumite concentrații de silicat. Ele nu au putere de colorare și se schimbă mult sub vernis.

---

* Specie de fluture de zi (*n. red.*).

Pământ de Siena ars

Pigment de un roșu maroniu închis, acoperă mai bine decât pământul de Siena natural și poate fi amestecat cu orice culoare, permițând obținerea unei mari varietăți de nuanțe.

Umbră naturală

De nuanță variabilă după concentrația de oxizi de fier și de mangan în pământurile argiloase. Este o culoare stabilă și se combină bine. Arsă, are nuanțe mai calde.

Caput mortuum

Pigment artificial constituit din oxizi de fier care îi conferă o culoare roșu închis apropiată de violet. Stabil și cu mare putere de colorare. Poate conține acizi dacă nu este bine spălat.

Vermillon de China

Sulfură de mercur. Pigment foarte vechi cunoscut de greci și de romani (*miltos*, *minium*). Cel mai bun sortiment provine din China unde el era foarte apreciat. Vermillon-ul de China artificial se producea încă din Evul Mediu. Plinius (sec. I î.e.n.) observa deja că el se înnegrește sub acțiunea luminii. Același efect se produce sub influența uleiurilor vegetale și a vernis-urilor. Se poate limita acest proces acoperindu-l cu gelatină sau liant.

Vermillon francez (imitație)

Vermillon-ul de China este înlocuit în zilele noastre de gama bogată de cadmiuri și imitațiile lor.

Roșu de cadmiu (natural și imitație)

Combinație de seleniu cu sulf și cadmiu, a cărei nuanță roșie este determinată de concentrația de spat incorporat. Foarte luminoasă și stabilă, însă costisitoare. Rezultate bune se obțin cu imitație de cadmiu (colorant azoic solid).

Lac de garanță trandafiriu, auriu, purpuriu, intens

Colorant (alizarină) extras din rădăcini de garanță (Italia, Cipru, Provența) care conține și alți coloranți (purpuriu, galben, verde brun). Pigmentul se obține prin colorarea unei crete argiloase.

Lac de alizarină

În zilele noastre, alizarina este produsă prin sinteză și posedă aceleași calități. Stabilă la lumină, ea este utilizabilă pentru toate tehnicile și permite laviuri de bună calitate, păstrându-și intensitatea. Fiind hidrofobă, ea cere mult liant.

Roșu Helios

Colorant azoic rezistent, pare să dea bune rezultate. Culoare recentă.

ALBASTRU

Ultramarin

Compus din silicat de sodiu și alumină (încă nu complet analizat). Artiștii din vechime îl produceau prin măcinarea mineralului de lapis-lazuli. În zilele noastre se găsește un produs sintetic de foarte bună calitate, rezistent la lumină, netoxic, la preț accesibil. Nuanțele sale variază de la albastru violaceu până la albastru verzui deschis. Combinațiile cu alb de titan, cu galben de Napoli și cu galben de cadmiu nu sunt stabile. Sensibil la acizi.

Albastru de cobalt

Compus din aluminat de cobalt și pământ argilos. De un frumos albastru rece. Stabil la lumină, bun pentru laviuri și în același timp are suficientă putere de colorare. Însă se schimbă mult sub influența vernis-urilor. Destul de costisitor.

Albastru ceruleum veritabil

Stanat de cobalt. Albastru verzui deschis. Utilizabil pentru toate tehnicile, însă costisitor. Cere mult liant.

Albastru ceruleum imitație

Culoare mai puțin intensă, însă stabilă și mai puțin costisitoare.

Albastru de Prusia, Albastru de Berlin, Albastru de Paris, Albastru de Milori

Ferocianură ferică. Pigment foarte intens, descoperit în secolul al XVIII-lea. Diferitele denumiri țin de procedeul de fabricație, cel mai pur fiind albastrul de Paris. Amestecurile cu vermillon de China și alb de plumb nu sunt stabile. Sunt sensibili la alcalii

(baze) și lacuri de garanță. Combinate cu galbenul de crom, permit obținerea de nuanțe intense de verde. Hidrofobe, trebuie să li se adauge puțin alcool pentru a le umezi. Cer mult liant și trebuie utilizate după amestecare.

VERDE

Verde de crom

Oxid de crom anhidru. De o culoare intensă caldă. Stabilă și cu putere de colorare.

Verde smarald veritabil

Oxid de crom hidratat. Acoperă slab, potrivit îndeosebi pentru laviuri. Se combină bine.

Verde smarald imitație

Ftalocianină de cupru.

Verde permanent

Amestec de două culori de origine diferită: albastru de Paris cu galben de crom și verde smarald cu galben de zinc.

Verde de cobalt veritabil

Oxid de zinc și oxid de cobalt. Acoperă destul de bine și cere mult liant. Transparent în tonurile închise. Stabil.

Pământ verde, Pământ de Verona, Pământ de Boemia

Produs de descompunere al rocilor precum bazaltul, melafinul (Cipru, Italia, Cehia, Slovacia). Utilizate din antichitate. Cel mai bun este pământul de Verona. Cer mult liant. Dificil de utilizat în stare pură în tempera cu ou. Cu putere mică de colorare, însă servesc la armonizarea tonurilor.

Verde englez deschis, închis

Cromat de plumb. Ferocianură feroasă. Culori compuse a căror stabilitate depinde de culorile de bază.

Verde veronez veritabil

Nerecomandabil, în ciuda intensității sale. Toxic. Risc de înnegrire. Se shimbă în amestecurile de culori organice.

Verde veronez imitație
Colorant azoic. Evită inconvenientele precedente. Destul de rezistent.

VIOLET

Violet de cobalt închis veritabil
Fosfat de cobalt. Oferă toate calitățile cobalturilor pentru toate tehnicile. Toxic și costisitor.

Violet mineral
Fosfat de mangan. Mai puțin costisitor. Părerile referitoare la calitățile sale sunt împărțite.

NEGRU

Negru de viță de vie
Obținut prin arderea coardelor de viță. Stabil. Utilizabil pentru toate tehnicile. Se amestecă cu greu datorită greutății sale specifice foarte mici. Pentru a-l umezi, este util un adaos de alcool. Combinat cu alburi, dă nuanțe albăstrui.

Negrul ivoriu
În vechime produs prin arderea fildeșului veritabil. Combinat cu alb, generează tonuri sidefii.

Negru de os
Obținut prin calcinarea oaselor. Combinat cu alburi, dă tonuri gri-brune.

Toate negrurile cer mult liant, mult ulei (olifă). În amestecuri sau pure, ele dau ușor opacități. Combinațiile lor cu cadmiuri nu sunt stabile.

Pentru o paletă simplă, ajung culorile următoare:

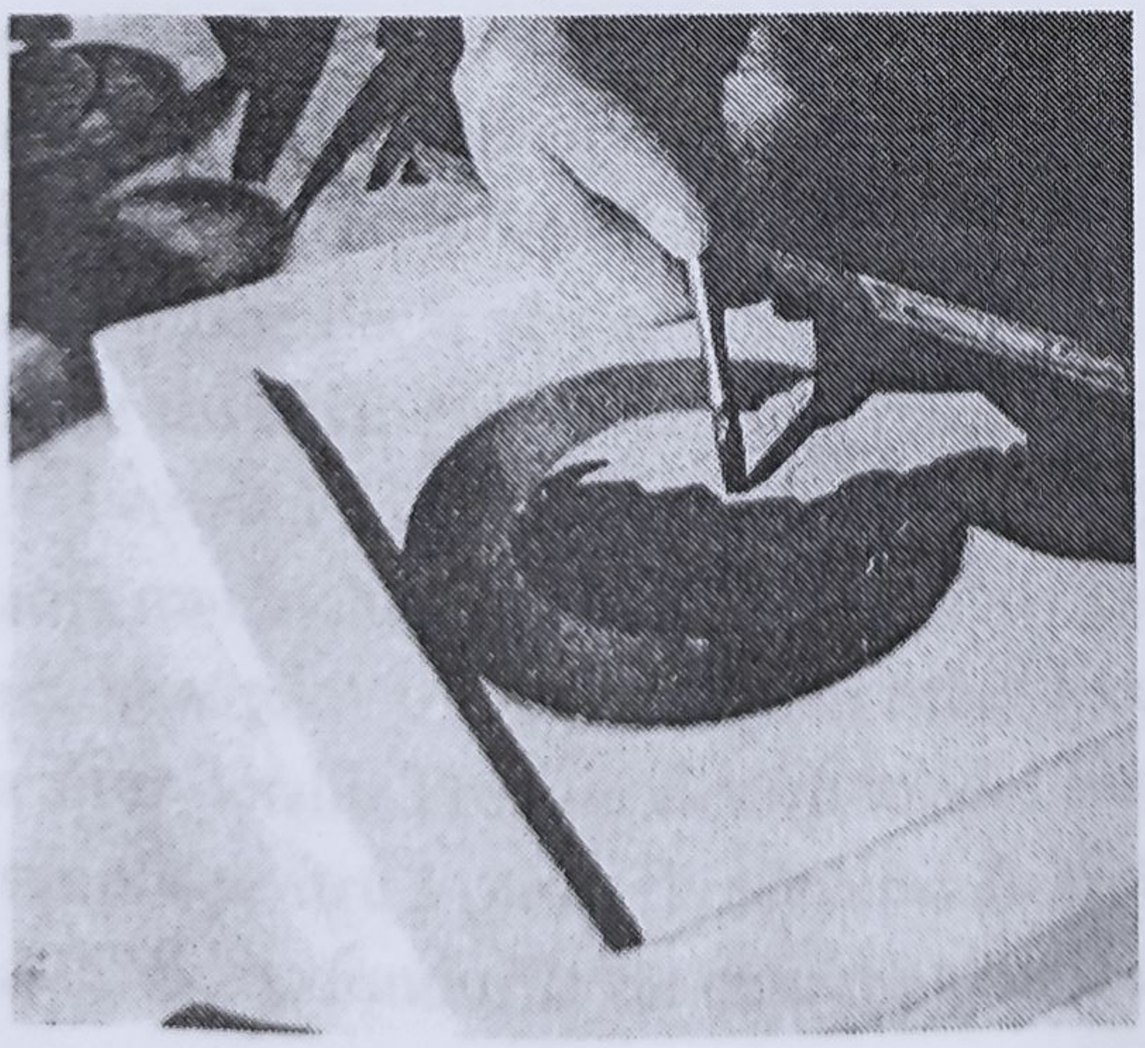
Alb de titan
Alb de zinc
Galben de zinc
Ocru galben
Ocru roșu
Siena arsă
Cadmiu roșu imitație
Verde de crom
Albastru ultramarin
Albastru de Prusia
Negru ivoriu

8. Tempera cu ou

Această tehnică s-a răspândit din Bizanț în Europa în secolul al XV-lea. În Italia ea se numea „tempera“ (cuvânt care desemna orice substanță ce servea drept liant pentru culoare). O dată cu progresul picturii în ulei în secolul al XVIII-lea, tempera cu ou și-a pierdut importanța. Ea nu s-a menținut, până în secolul al XIX-lea, decât în Europa Orientală, în Balcani și în Rusia.

Datorită compoziției sale (51% apă, 15% albumină, 22% materii grase și 12% alte substanțe), gălbenușul de ou poate forma, diluat cu apă, o emulsie stabilă. Pentru a se evita descompunerea, i se adaugă un acid, oțet de exemplu. Această emulsie dă culorilor un colorit intens, ea formează după uscare un strat uniform, care fixează bine de grund. Prin acțiunea olifei (varnis-ul de icoane), straturile devin transparente și lasă să apară straturile inferioare. Ele se unesc pentru a produce degradeul specific icoanelor. Mai mult, gălbenușul de ou ajută culorilor să-și păstreze strălucirea, rezistând la acțiunea luminii.

Această tehnică prezintă totuși dificultăți: straturile sunt rapid absorbite de grund și se usucă repede. Trebuie deci să se lucreze rapid. Pentru a menține un anumit grad de umiditate, se pot aplica straturi de gălbenuș de ou diluat. Când straturile se usucă, culorile se deschid. Dacă emulsia este prea slabă, culorile riscă să fie îndepărtate în timpul lucrului ulterior. Dacă, dimpotrivă, emulsia este prea concentrată, există riscul fisurilor și culoarea se poate coji. Concentrația de emulsie care trebuie folosită depinde de natura culorilor. Ocrurile, pământurile de Siena, spre exemplu, cer mult mai multă emulsie decât celelalte culori. Iată câteva reguli de respectat:



1. Culoarea obținută după amestecul cu emulsie trebuie să

fie lichidă ca apa, însă trebuie să aibă putere de colorare, să „acopere“ bine;

2. Este preferabil să pui mai puțină emulsie decât prea multă;

3. După uscare, stratul trebuie să fie mat, însă rezistent.

Este indispensabil ca pulberea să fie bine amestecată cu apă până la obținerea unei paste groase. Artiștii din vechime frecau culoarea cu degetele în palmă sau chiar pe o planșetă. Acest proces cerea mult timp. În zilele noastre, mulțumită mașinilor specializate de care dispun fabricile, pulberile au o structură fină care facilitează lucrul cu ele. Trebuie întotdeauna să se folosească culori proaspete, niciodată culori uscate.

Prepararea emulsiei din gălbenuș de ou se face astfel: se face la capătul rotund al oului o mică găurică prin care se lasă să curgă albușul de ou, sau se sparge oul și se separă gălbenușul într-una dintre jumătățile de coajă. Apoi se spală gălbenușul sub robinet ținându-l în palmă. În sfârșit, se sparge pielița și se face să curgă gălbenușul, apoi se amestecă cu o cantitate de oțet cât o treime din volumul său, aceasta pentru a-l conserva mai bine. În Evul Mediu, se folosea suc de smochine în Italia, bere în Germania, cvas în Rusia. Emulsia obținută se adaugă culorilor în prealabil bine frecate cu apă.

Culorile industriale de tempera cu ou nu au această calitate, deoarece li se adaugă substanțe străine pentru a le conserva.

CAPITOLUL 13

Execuția icoanei

1. Primele straturi de culoare (*otkrîtie ikonî*)

Înainte să se înceapă pictura, se prepară culorile adăugându-le apă (unora este nevoie să li se adauge alcool) până se obține o pastă legată și fără cocoloașe. P. Feodorov întrebuințează pentru fiecare culoare o linguriță de lemn, pe când alții iau pulberea cu pensula umedă pentru a o amesteca în căușul palmei, așa cum se făcea altădată, adăugând deja emulsia. Pentru cantități mai mari, este preferabil să se amestece pulberea într-un borcan cu o pensulă groasă. Pasta obținută se conservă timp îndelungat într-un recipient bine închis, iar în momentul întrebuințării nu rămâne decât să i se adauge emulsie. Drept paletă poate servi o farfurie sau chiar palete din material plastic din comerț.

Pentru a acoperi diferitele suprafețe de pictat, se aleg culori de o nuanță mai închisă decât culoarea modelului reprodus, căci prin deschiderea nuanțelor trebuie scoasă în relief lumina chipurilor, a veșmintelor și a altor detalii. Trebuie ales un model frumos, bine conservat și destul de simplu pentru a putea fi reprodus de către un începător. Până în secolul al XVI-lea, fondurile de culoare erau destul de deschise; apoi ele au de-

venit din ce în ce mai închise potrivit cu gustul epocii care impunea această valoare pentru elementele decorative. Recomandăm respectarea gamei cromatice a modelului, gamă diferită pentru fiecare epocă în parte.

Tehnica picturii de icoane diferă de cea a picturii în ulei. În cea din urmă, culoarea este întinsă în strat subțire, fie din cauza poziției verticale a pânzei, dacă este vorba despre pictură în ulei pe pânză, fie din cauza fragilității suportului, dacă este vorba despre pictură în ulei pe hârtie. În ceea ce privește icoana, culoarea se așterne cu pensula în limitele desenului astfel încât să formeze un strat de culoare destul de lichid. Este absolut necesar să se folosească pensule de cea mai bună calitate, de preferință din păr de jder, care are însușirea de a fi destul de flexibil și de a se redresa pentru a forma un vârf bun. Pensula trebuie să fie bine încărcată, astfel încât culoarea să se scurgă bine. O parte din apă este absorbită de grundul alb *(levkas)* al icoanei, o alta se evaporă. Liniile incizate ale desenului și contururile trebuie să fie acoperite de culoare.

În această manieră se acoperă progresiv toate zonele icoanei până când nu mai rămân spații albe. După ce s-a uscat bine peste tot, stratul trebuie să fie uniform, mat și solid. Pentru a obține o mai bună fixare a culorii, se poate acoperi fiecare zonă separat cu gălbenuș de ou diluat. După uscare, se repetă operația până când toate zonele sunt acoperite uniform. Trebuie să cunoști bine proprietățile pigmenților, să știi dacă au putere de colorare sau nu, dacă formează depuneri, dacă cer o mare cantitate de liant sau una redusă.

Începătorul constată câteodată că s-au format depuneri, îngroșări. În acest caz, culoarea n-a fost suficient de lichidă. Atunci trebuie lăsat totul să se usuce, iar apoi să se răzuie cu un cuțit ca să se îndepărteze îngroșările și se reîncepe de la capăt.

Suprapunerea mai multor straturi de culoare este importantă pentru a obține expresia. Se folosesc culori închise, intense, peste care sunt așternute apoi luminile necesare pentru a se ajunge la coloritul specific care dă „mister“ icoanelor.

2. Lucru de precizie (cu excepția carnației) (*dolicinoe*)

Etapa următoare îi dă icoanei precizia și luminozitatea ei. Cu o pensulă fină, se trasează liniile fiecărui fond colorat întrebuințând o culoare mai închisă decât cea întrebuințată anterior, care însă trebuie să rămână în coloritul fondului. În secolul al XVII-lea se utiliza, de asemenea, pentru retrasarea desenului peste toate culorile, o culoare închisă (negru și roșu) numită *eksedra*. Pentru a modela detaliile și pentru a le conferi lumina dorită, există două posiblități.

A) Se aplică luminile adăugând culorii alb. Culoarea mai deschisă astfel obținută este așternută peste zona care trebuie luminată. Se adaugă imediat gălbenuș de ou foarte diluat peste toată zona ce urmează să fie luminată. Culoarea mai deschisă trebuie să se topească în primul strat de emulsie. Apoi se dirijează spre locul unde trebuie să se găsească centrul de luminozitate și se diminuează intensitatea spre părțile închise. Trebuie progresat în mici etape, însă cu rapiditate pentru a evita depunerile. Începătorul trebuie să urmeze în toate detaliile o veritabilă icoană veche. Într-o icoană, nu există o sursă naturală de lumină care să producă zone luminate dinspre aceeași parte. La fel, „lumina interioară“ nu este vizibilă peste tot. Este deci dificil să stabilești reguli. În studiul asupra esteticii icoanei am încercat să oferim câteva principii privitoare la lumina din icoane.

După o bună uscare, se acoperă părțile luminate cu un strat subțire de emulsie – aceasta pentru a fixa culorile – apoi se lasă din nou să se usuce. Se repetă operația de 4 ori, adăugând din ce în ce mai mult alb și restrângând luminările spre centrele de luminozitate. După aceea, ultimele lumini se trasează în hașuri fine cu o culoare deschisă, adeseori chiar cu alb pur. Pentru a încheia, nu rămâne decât să se redeseneze liniile de deasupra. Acest procedeu de luminare se numește, în limba rusă, *probelka*.

Când luminarea este obținută amestecând alb în culoarea locală (culoarea primului strat), ea se numește „reflex simplu“. În anumite icoane bizantine, și cu precădere în cele ale Școlii din Novgorod, există „refle-

xul în două culori". Pentru a realiza luminarea, se adaugă culorii locale în locul albului o culoare complementară: de exemplu, pentru un fond roșu – lumini de o nunață verde-albastră, pentru un fond albastru – tonuri care trec prin violet deschis pentru a ajunge până la roz. Efectul „reflexului în două culori", datorat policromiei, conferă icoanelor o permanentă vioiciune.

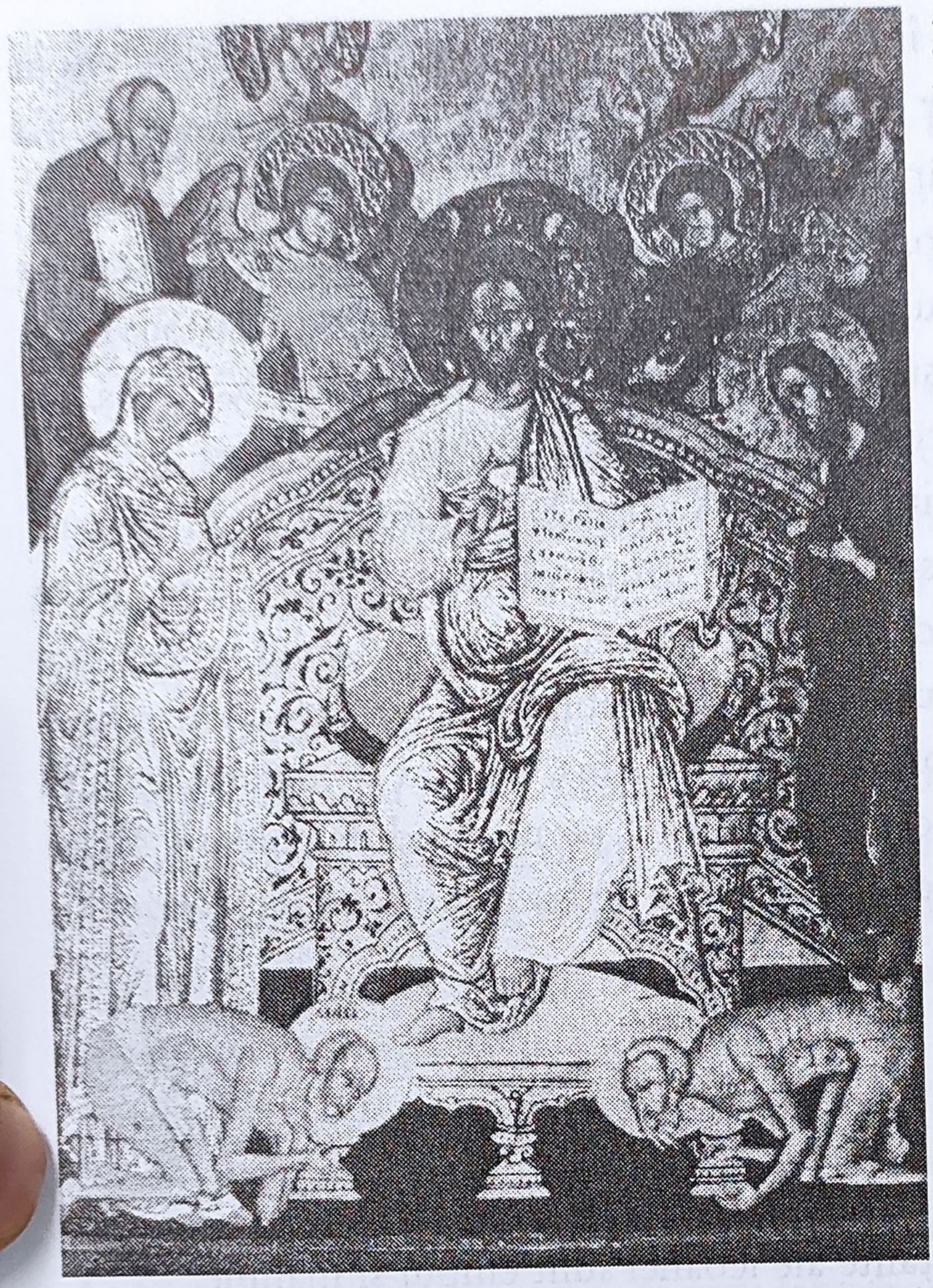
Această luminare nu se aplică numai veșmintelor, ci și altor detalii, precum clădirile, copacii, stâncile și animalele. Ea apare sub forme diferite și particulare, forme care au funcția lor în ansamblul compoziției și chiar, după cum am văzut, un sens teologic.

Luminarea prin hașuri

Mai există o tehnică pentru luminare: se întrebuințează aceeași culoare, însă mai deschisă decât în procedeul *probelka*. Se trasează hașuri fine sub formă de rețea și urmând mișcările, de exemplu pliurile veșmintelor. Se începe cu zona ce urmează să fie luminată, și se înaintează spre zona de umbră, micșorându-se intensitatea. Astfel, un strat de hașuri îl acoperă pe celălalt, restrângând suprafața stratului mai deschis. Această operație se execută cu o pensulă suficient de uscată pentru a se evita îndepărtarea culorii deja aplicate de către așternerea stratului următor. Ultimul efect de lumină se obține cu hașuri de alb.

Hașuri de aur, Inocopie (assist)

În icoanele vechi, hașurile de lumină erau puse în valoare printr-un procedeu diferit: trăsăturile de aur. Se trasau aceste linii de aur pe stele, marginile veșmintelor, tronuri, scaune, evanghelii, aripile îngerilor și în jurul nimburilor. Chiar și inscripțiile erau executate în aur (cu precădere în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea în icoanele Școlii Stroganov). În Galeria Tretiakov se găsesc două icoane, una din secolul al XII-lea și cealaltă din secolul al XIII-lea – Sfântul Chip (*Acheiropoíetos*) și Buna Vestire din Ustiug – în care părul personajelor este executat din fire de aur. Acesta este însă un caz foarte rar. Trăsăturile de aur pot fi executate cu



Deisis.
Icoană rusească,
sfârșitul secolului
al XVII-lea
(colecție particulară)

aur pulbere, însă se întrebuințează în mod obișnuit o tehnică numită *inocopie* sau *assist*.

Se folosește în acest caz un lichid gros și adeziv, un amestec de bere brună sau zeamă de usturoi cu culoare roșie. Când stratul de pictură este bine uscat (suprafața trebuie să fie mată), se trasează cu acest lichid liniile ce urmează să fie aurite. Ele se usucă repede și devin strălucitoare. Se face din pâine proaspătă o mică bilă care se apasă pe foaia de aur. Se suflă deasupra liniilor și hașurilor pentru a le reda adezivitatea. Apoi se apasă ușor bila de pâine peste zonele ce trebuie aurite. Cu ajutorul unei pensule moi se îndepărtează resturile și se acoperă aurul cu un strat subțire de vernis pe bază de alcool, pentru ca aurul să nu se detașeze în timpul vernisării icoanei. Prin acest procedeu se obțin linii de aur mai intense, mai strălucitoare decât prin întrebuințarea aurului pulbere. Trăsăturile preliminarii auririi fiind mai groase decât pictura, se obține chiar un efect de relief.

B) În loc de a lumina, de a progresa de la umbre spre lumină, se poate folosi procedeul contrar: „umbrirea“ fondurilor de culoare. Modul de lucru este același ca și în cazul luminării. Se adaugă culorii întrebuințate

o culoare de nuanță mai închisă, apoi se lucrează totul cu emulsie sau în haşuri. Culorile care vor fi umbrite trebuie să fie alese mai deschise. La sfârşit va fi totuşi necesar să se adauge luminile.

Acest procedeu se foloseşte rar, poate pentru că nu permite obținerea unei intensități a coloritului de genul celei întâlnite în anumite Şcoli, de exemplu cea a lui Dionisie sau cea moscovită din veacul al XVII-lea.

Apropiat acestui procedeu este lucrul pe fonduri aurite, aşa cum era el practicat în icoanele din secolele XVII şi XVIII, în care umbrele sunt trasate în haşuri. Acest stil prezintă totuşi un interes scăzut, deoarece predominanța elementelor decorative, precum şi o anumită influență a barocului occidental, dau adeseori ansamblului o notă de platitudine, lipsindu-l de bucurie şi profunzime. În plus, pictura executată pe foiță de aur este mai fragilă decât cea aplicată pe un fond de culoare. Ea se poate chiar desprinde, aşa cum se poate vedea în numeroase icoane din perioada respectivă.

3. Carnația

Părțile cele mai importante ale icoanei sunt chipul şi mâinile.

Chipul conferă icoanei sensul ei teologic. Dincolo de orice stilizare, el reflectă trăsăturile individuale ale sfântului şi determină coloritul veşmintelor a căror gamă este întotdeauna restrânsă.

De gestul mâinii depinde mişcarea pliurilor şi a luminilor care îl subliniază. Dacă este vorba despre o scenă biblică sau hagiografică, celelalte elemente – clădiri sau stânci – situează personajul în spațiu şi participă la gestul său.

De asemenea nu este de mirare ca lucrul executat până în acest stadiu să fie subordonat elementului propriu zis omenesc: carnația. Pictorul va încerca aşadar să execute carnația cu toată arta sa pentru a se apropia de prototip, prezent în sufletul său, în măsura în care aceasta este cu putință. De aici dulceața şi transparența icoanelor ruse, precum şi forța şi rigoarea frescelor şi icoanelor bizantine.

Carnația de bază

Culoarea de bază a carnației variază după epoci și școli. Ea poate fi de o nuanță maronie apropiată de verdele măsliniu, sau poate merge spre tonuri mai calde, închise sau chiar destul de deschise, ca în icoanele lui Rubliov.

În fiecare caz, cel mai bine este să urmezi exact modelul pe care-l execuți, deoarece tonul carnației este determinat de stilul epocii. În general, carnația se face dintr-un amestec de ocru galben și umbră arsă, sau de ocru galben, roșu și negru. Cu această ultimă combinație se pot obține colorituri foarte diferite, potrivit cu dozajul culorilor. Este bine să se aleagă o carnație de bază mai degrabă rece. În acest mod, luminările executate ulterior (cu culori diferite) nu riscă să devină prea „monocrome", adică aceste culori adăugate nu riscă să rămână în aceeași gamă.

În icoanele rusești, se acoperă cu carnația de bază nu numai chipul ci și părul. În icoanele grecești și sârbești se întrebuințează în mod obișnuit pentru păr un ton diferit, mai închis.

Când carnația – după două sau trei treceri – formează o culoare uniformă, trebuie refăcut desenul. Pentru a trasa din nou liniile care, datorită inciziei premergătoare, au rămas vizibile, se folosește o culoare închisă, un amestec de negru și roșu (*eksedra*).

În majoritatea icoanelor, umbrele carnației nu sunt pictate; ele sunt redate exclusiv prin intermediul carnației de bază. În alte icoane, ele sunt efectuate cu o culoare rece un amestec de ocru galben, negru și alb. Procedeele sunt aceleași ca în cazul luminării. Această umbrire se execută fie la început, fie între prima și a doua luminare.

Luminarea carnației cere încă și mai multă finețe decât execuția de până în acest punct. Din nefericire, indicațiile manualelor, precum Erminia lui Dionisie din Furna (secolul al XVI-lea) sau *Podlinik*-ul lui Pogodin sunt lipsite de precizie[1]. Trebuie deci să ne raportăm la lucrări mai recente, în principal la cele ale lui I. Schneider și P. Feodorov (aceste ultime lucrări se inspiră din manualele rusești din secolul al XVIII-lea și

[1] Vezi *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 60.

din secolul al XIX-lea și demonstrează continuitatea tehnicii de-a lungul veacurilor). Operația de luminare a carnației se numește în rusește „vohrenie“[2], adică lucrul cu ocruri. Se disting patru procedee:

1) Luminarea prin „culori topite“ (*Plav*)

La început se prepară trei amestecuri de culori care vor servi la luminarea carnației:

1. ocru galben și ocru roșu;
2. se adaugă primului amestec ocru galben și puțin alb;
3. se adaugă celui de-al doilea amestec alb.

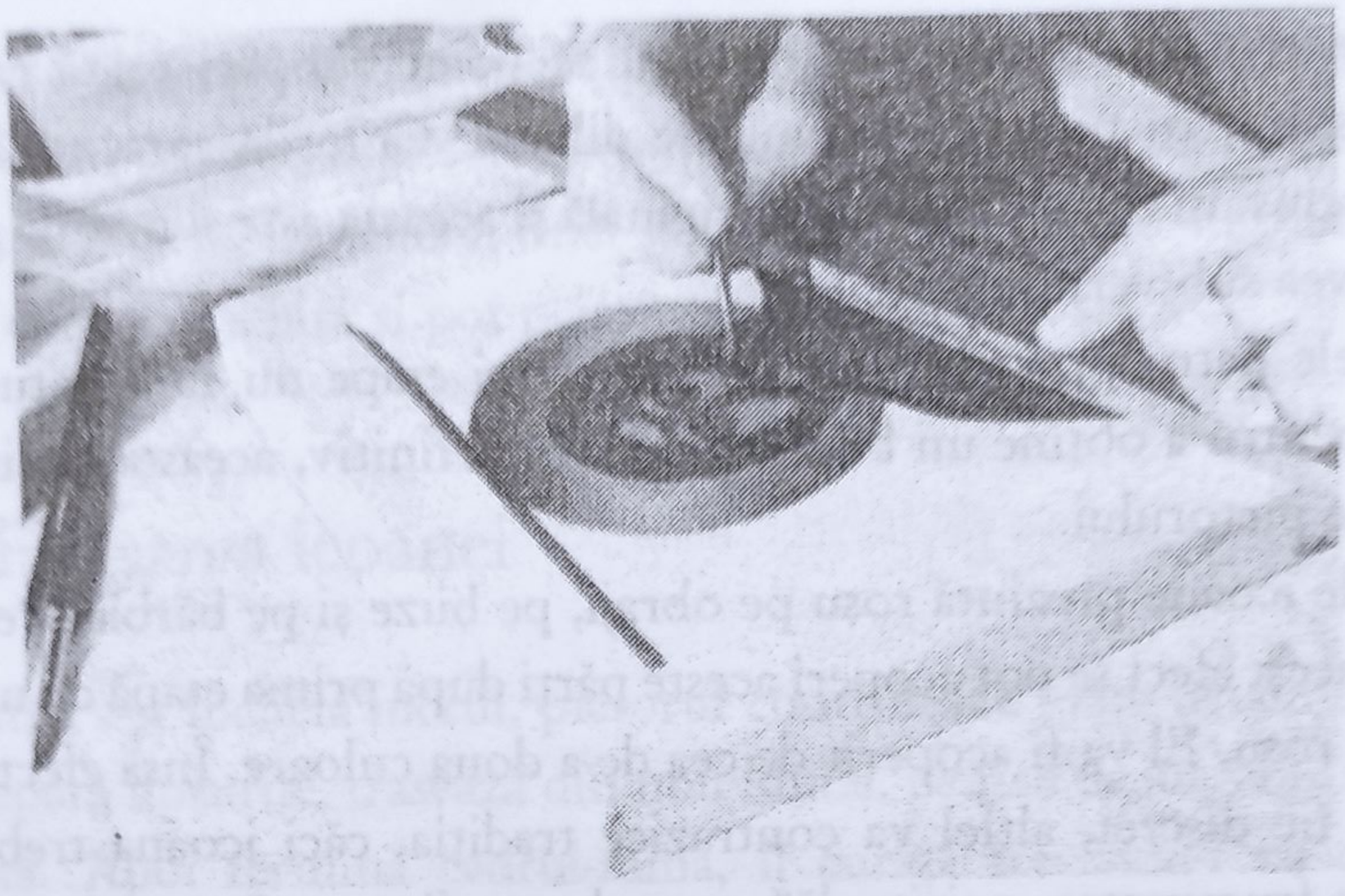
Pentru a obține o mai mare continuitate a coloritului se pot face cele două tonuri intermediare. Pentru a obține transparența și lumina „atmosferică“ a icoanelor vechi, trebuie evitată o prea mare diferență între aceste amestecuri. Cu prima culoare, foarte lichidă, se acoperă abundent partea care trebuie luminată, mergându-se cu pensula de la umbră spre lumină. Astfel culoarea mai deschisă se acumulează în părțile mai luminate. Pe această suprafață foarte udă se introduce a doua culoare, mergându-se spre lumină. Suprafața va fi acum redusă, iar tonul mai deschis trebuie să fie amestecat pe loc cu cel precedent pentru a se obține un degrade perfect. După aceea se introduce amestecul încă și mai deschis, reducându-se astfel mereu suprafața.

Acest procedeu este dificil de stăpânit deoarece el cere o mare experiență și o anumită rapiditate, dar dă bune rezultate. De altminteri, aceasta este și tehnica marilor maeștri.

2) Luminarea prin hașuri (*Otborka*)

Cu aceleași culori ca și în cazul primului procedeu se lucrează cu o pensulă fină, aproape uscată. Urmând modelajul chipului, se trasează linii fine, urmărindu-se înaintarea dinspre lumină către umbră și dimi-

[2] Ivan Schneider și Pierre Feodorov, *Tehnika ikonopisi*, Ed. Obșcetșcestvo ikona, Paris, 1946.



nuarea intensității culorii. În zonele mai luminoase se poate schimba direcția pensulării și se obține astfel o rețea delicată. Mergându-se spre zonele de umbră, trebuie să se formeze un bun degrade.

Mai simplu de executat, acest procedeu dă și el bune rezultate.

3) Luminarea prin diluare (*Priplesk*)

În afară de culorile deja indicate se prepară o anumită cantitate de emulsie foarte diluată. Se așterne tonul mai deschis pe zona care trebuie luminată și se începe întinderea lui adăugându-se emulsia în mod progresiv. Pentru a evita liniile, trebuie întinsă emulsia până la marginea carnației. După aceea se lasă totul să se usuce bine și se reîncepe operația cu culoarea cea mai deschisă, micșorând totdeauna zona care trebuie luminată.

Acest procedeu este și el delicat, însă dă bune rezultate.

4) Un procedeu combinat

La fiecare etapă, se aplică al doilea și al treilea procedeu alternativ. La început, se întinde culoarea mai deschisă micșorându-i-se intensitatea cu emulsie. După o bună uscare, se corectează greșelile cu hașuri, ca pentru al doilea procedeu. După aceea, se ia al doilea ton folosindu-se cele două procedee, ca în prima etapă. Pentru a se vedea mai bine defectele și pen-

tru a se restabili unitatea coloritului se poate acoperi toată carnația, după uscare, cu un strat de emulsie diluată. Culorile care, uscându-se s-au deschis, își reiau nuanța lor originală și aceasta este și nuanța pe care o vor avea sub vernis.

În cele patru procedee indicate, cele trei etape nu sunt totuși suficiente pentru a obține un bun degrade. În definitiv, aceasta depinde de calitățile pictorului.

Unele icoane prezintă roșu pe obraji, pe buze și pe bărbie. Pentru a obține acest efect se pot acoperi aceste părți după prima etapă cu un ușor strat de roșu. El va fi acoperit de cea de-a doua culoare. Însă efectul trebuie să fie discret, altfel va contrazice tradiția, căci icoana trebuie să exprime frumusețea „spirituală", trupul transfigurat. Iată rațiunea pentru care în multe icoane roșul lipsește.

Pentru forma părului și a bărbii, trebuie urmat strict modelul, deoarece acestea sunt forme distinctive, proprii fiecărui personaj. Astfel, barba Mântuitorului, sau cea a Sfântului Ioan Botezătorul, nu are șuvițe. Cea a Sfântului Vasile este lungă, ascuțită și închisă la culoare. Culoarea părului poate fi închisă, roșcată, căruntă sau albă. Desenul șuvițelor se execută cu un ton mai închis decât carnația. Între marginile șuviței, se trasează două linii mai deschise bine separate. Apoi se produc efectele de lumină limitând de fiecare dată pensulările la vârfurile fiecărei șuvițe.

Finisarea carnației

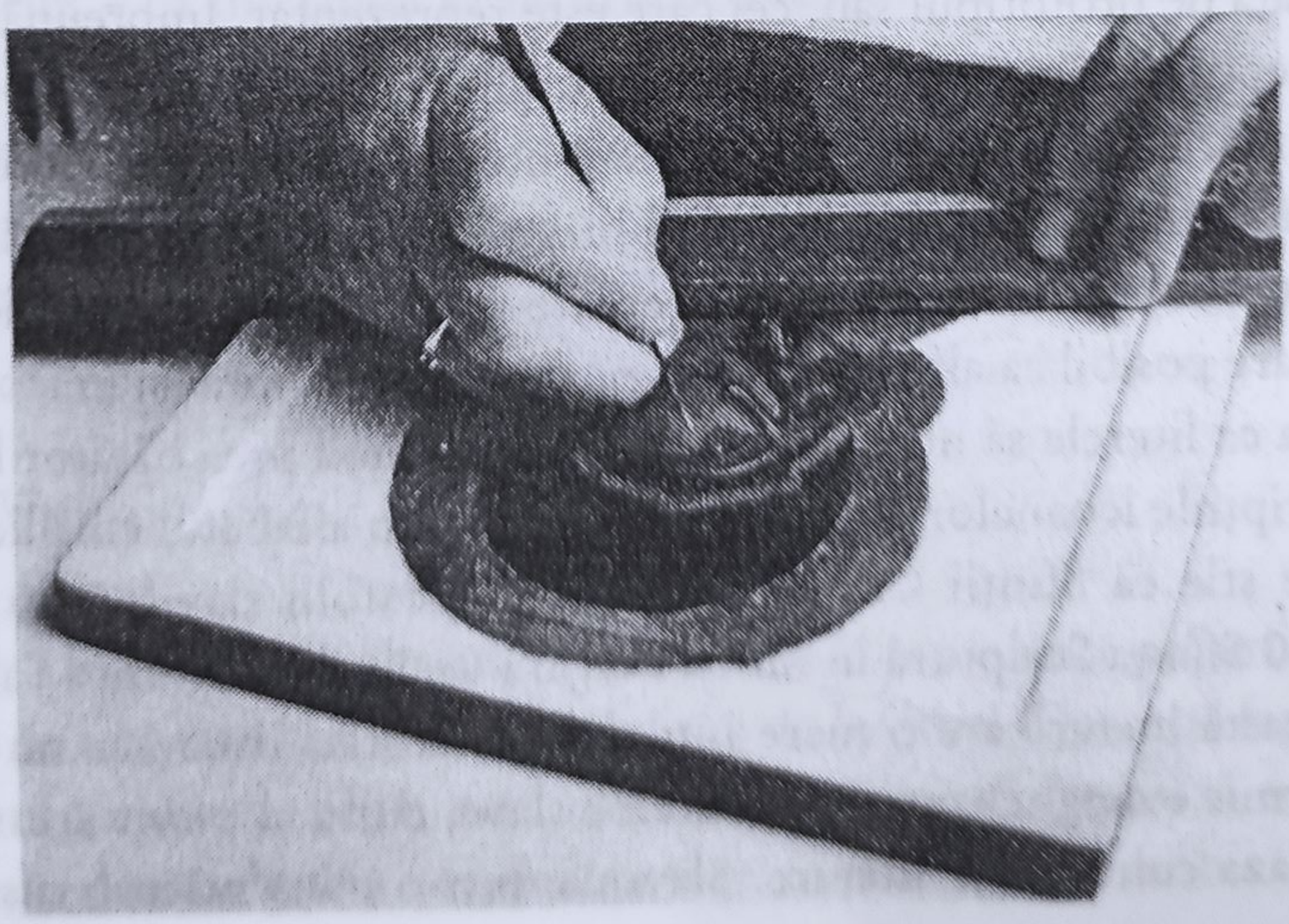
Ești mereu surprins când vezi ce schimbare aduce chipului finisarea realizată prin ultimile lumini și sublinierea contururilor. Icoana începe să trăiască. Chiar aceasta înseamnă cuvântul *ojivki* („trăsături vii") care desemnează aceste haşuri în alb ușor colorat cu ocru galben. Este totuși dificil să le plasezi în locuri potrivite. Iar acest aspect va trebui să fie bine studiat pe icoanele vechi.

După aceea se redesenează carnația cu o culoare închisă (*eksedra*). Sprâncenele primesc o trăsătură de pensulă cu culoare de păr, apoi câteva haşuri de negru. Ochii primesc o trăsătură fină de pensulă, albul lor este acoperit de un strat subțire de ocru deschis și gri (*reft*).

În mod obișnuit de formă ovală, irisul este de culoare maro, mai deschis în jurul pupilei, care este întotdeauna neagră și adeseori tot de formă ovală. Buzele, în general mici și înguste, sunt trasate cu o linie subțire de culoare închisă și pot primi o ușoară tentă roșie.

4. Finisarea icoanei

Pentru a-și încheia lucrul, pictorul controlează toate detaliile executate, repară lipsurile, trasează din nou liniile, pentru ca lucrarea sa să fie perfectă. Apoi termină cadrul-ramă, îl curățâ frecându-l cu o cârpă umedă și-l acoperă cu culoare. Rama are adeseori aceeași culoare ca și fondul. Fondurile erau destul de deschise, adeseori aurite cu foiță de aur. La Pskov predomină verdele, la Novgorod găsim fonduri roșii (Sf. Ilie și Sf. Gheorghe). Începând din secolul al XVI-lea, la Moscova, fondurile devin destul de închise, până la o nunață maronie. Școala Stroganov folosește adeseori tonuri închise de verde oliv. Aceste culori corespund stilului în care este zugrăvită icoana. Pictorul din zilele noastre, care a executat o icoană cu elemente de stil dintr-o epocă determinată, trebuie să întrebuințeze pentru fond gama culorilor specifice acelei epoci. Între



pictură și marginea interioară a ramei, se găsește adeseori o linie subțire de alb; la marginea exterioară a ramei o bandă de aproximativ 5 mm acoperă muchia panoului. Grație efectelor optice, o icoană cu fondul și rama în tonalități deschise pare mai mare decât una al cărui fond este de o nuanță închisă.

Găsim adeseori figuri de sfinți și chiar scene din viața lor zugrăvite la scară mai mare. Însă acest fel de lucrare cere timp și îndemânare.

În final se trasează contururile nimburilor și se scrie inscripția. Această operație se efectuează în tonuri roșii, maro și chiar pe un ton închis, în aur (în *assist* sau *inocopie*), după gustul pictorului, așa cum o va cere culoarea fondului.

5. Inscripțiile

La capătul acestei munci îndelungate și minuțioase, iată-ne la momentul în care pictura devine o icoană. Prin inscripție, această imagine primește întreaga sa dimensiune spirituală, caracterul ei sacru. La originea acestei concepții se găsește probabil semnificația numelui în Vechiul Testament. „Numele“ nu este numai un simplu semn distinctiv sau titlu, ci comunicare a substanței originalului. Prin inscripție, icoana este legată de prototipul său, cel care este reprezentat. Împreună cu persoana reprezentată ea participă la Liturghia cerească și devine printre noi un martor al acestei celebrări. Iată motivul pentru care inscripțiile se fac într-una din limbile Liturghiei bizantine, în greacă, slavonă, arabă, etc. Cum limbile moderne sunt acceptate de către anumite Biserici ortodoxe, pare posibil ca alfabetul lor să poată fi întrebuințat și în icoane, cu condiția ca literele să nu fie executate într-un mod prea bătător la ochi.

Inscripțiile icoanelor rusești sunt executate în alfabetul chirilic (cf. p. 237). Se știe că Sfinții Chiril și Metodie, apostolii slavilor, au tradus către 850 Sfânta Scriptură în limba bulgară veche din regiunea Salonicului. Această lucrare are o mare importanță istorică deoarece nu numai că a permis evanghelizarea popoarelor slave, dar a și oferit acestor popoare baza culturii lor literare. Slavona, într-o mică măsură rusificată,

este încă și astăzi limba liturgică a Bisericilor ortodoxe din Rusia și unele țări balcanice. Ca și limba greacă, slavona folosește multe abrevieri, îndeosebi pentru titluri (apostoli, martiri, etc.). Dăm lista celor mai frecvente abrevieri în slavonă și în greacă (cf. p. 238). De fapt, icoanele rusești au păstrat anumite prescurtări grecești pentru Hristos, Maica Domnului și uneori pentru „Sfânt". Mai mult, în nimbul lui Hristos sunt întotdeauna înscrise cele trei litere „*Ὁ ὢN*" „Cel ce este" nume revelat de Dumnezeu lui Moise cu ocazia episodului legat de rugul aprins.

Forma literelor, chiar și a inscripțiilor în slavonă variază sensibil cu diferitele epoci. La început, până în secolul al XII-lea, caracterele se prezintă destul de simple, apropiate de scriere (cf. p. 239). În secolul al XIV-lea, chiar și în manuscrise, ele sunt mai masive, construite în dreptunghiuri parcă, cu linii verticale accentuate. Ele formează benzi cu un ritm puternic și monumental. În secolele XV-XVI, devin mai subțiri. În același timp se dezvoltă un scris cursiv ușor înclinat spre dreapta. Încă din secolul al XII-lea exista și o formă de inscripție cu caractere foarte înalte, împletite (*viaz*). Mai târziu, ea va fi folosită mai cu seamă în Școala Stroganov. În secolul al XVIII-lea, caracterele rămân destul de înalte, dar liniile lor verticale se prezintă mai groase și foarte îndesite.

Astfel, forma caracterelor ajută la datarea unei icoane, cu condiția – bineînțeles – ca inscripția să nu fi fost adăugată la o restaurare mai recentă. Acest lucru este dificil de observat pe o reproducere. Trebuie așadar să se examineze icoana însăși și să se facă o analiză de stil. Nivelul artistic al inscripțiilor este foarte variat. Ductul caracterelor și armonia lor în ansamblul inscripției pun în lumină mâna unui maestru.

6. Vernisarea

Pe o icoană, vernis-ul nu servește numai la protejarea picturii de umiditate, de acțiunea luminii, a aerului sau de lovituri. Datorită faptului că vernis-ul icoanelor, olifa, este un vernis gras care penetrează suprafața, el unește diferitele straturi pentru a le conferi acea armonie specifică

constituită din profunzime și lumină, și le conservă prospețimea colo-
ritului de-a lungul secolelor.

Totuși olifa are și ea inconvenientele ei . Se usucă în timp îndelungat, reține particulele de funingine de la lumânări și formează astfel pe icoanele vechi un strat întunecat la culoare, care adeseori chiar estompează culorile. Ca urmare, până la începutul secolului nostru se credea că icoanele aveau un colorit foarte închis. Primele restaurări științifice au făcut însă să apară culorile vii și proaspete ale Evului Mediu. În plus, straturile groase de vernis, cauzate de reparațiile artizanale, sunt sensibile schimbărilor de temperatură. Încep să se producă cracluri și chiar se detașează fragmente de culoare. Dacă însă vernisarea este bine executată, aceste inconveniente pot fi evitate.

Vernis-ul se prepară astfel: se încălzește într-un recipient ulei de in de bună calitate; când începe să fumege (la temperatura de 285°), se ia de pe foc și se adaugă pulberile care servesc de sicativ agitând amestecul cu un bețigaș. Proporția este următoarea:

Acetat de cobalt 3% (3g/litru);

Ceruză sau litargă 7-8%.

După răcire, uleiul se filtrează, apoi se toarnă într-o sticlă transparentă. Pentru a-l decolora, se expune la lumină sau la soare. Sticla trebuie să fie bine închisă. Se pot adăuga câteva cristale de damar dizolvat în esență de terebentină. În Grecia, pentru a obține acest vernis se expunea uleiul timp de patruzeci de zile la soare.

Operație dificilă, prepararea olifei nu reușește întotdeauna. Este de asemenea dificil de găsit pulberile de sicativ în cantități mici. De aceea se folosesc adeseori vernis-urile pentru tablouri din comerț, cum ar fi „vernis auriu pentru îmbătrânirea tablourilor“. Aceste vernis-uri formează însă o peliculă la suprafață, nu pătrund în profunzime. În plus, înainte de folosire ele trebuie diluate cu terebentină purificată.

Vernisarea propriu-zisă se efectuează în modul următor: după ce s-a îndepărtat cu grijă orice urmă de praf de pe icoană, se toarnă olifa pe suprafață și se întinde cu degetul sau cu o pensulă moale. Stratul trebuie să fie destul de gros. Icoana trebuie să rămână pe orizontală. Pentru a o proteja de praful din aer, ea se acoperă cu o cutie. După 20 de minute se

egalizează stratul de olifă cu palma, căci ea este absorbită în mod neuniform. Douăzeci de minute mai târziu, olifa începe să se îngroașe; atunci se îndepărtează surplusul cu mâna. Apoi se lasă icoana să se usuce în cutie timp de o zi și jumătate. Va trebui refăcut stratul o dată sau de două ori, însă fiecare strat trebuie să fie subțire. La sfârșitul operației, stratul trebuie să fie uniform, ușor strălucitor, asemănător cu ceea ce se obține sub ceară.

Când icoana este complet uscată (este nevoie uneori de câteva săptămâni), se poate acoperi cu un strat subțire de șerlac sau de vernis aplicat prin tamponare. Astfel praful nu se va lipi de suprafață).

Icoana este atunci gata. Toată descrierea precedentă nu poate totuși transmite experiența dobândită de generații întregi de pictori. Pentru a o completa, va fi necesar deci contactul cu un iconar experimentat. Nici o altă tehnică, pictură în ulei sau acuarelă, nu oferă posibilitățile de expresie ale temperei cu ou, singura care răspunde exigențelor unei estetici proprii lumii spirituale a icoanei.

Scurt rezumat al etapelor de execuție a picturii

1) Primele straturi de pictură:

– acoperirea cu un strat uniform de emulsie din gălbenuș de ou a întregii suprafețe de pictat;

– prepararea culorilor: frământarea lor până când se obține o pastă omogenă;

– diluarea culorii cu emulsie de gălbenuș de ou;

– acoperirea diferitelor zone, după culorile modelului fără umbră și semitonuri; stratul trebuie să fie subțire și uniform, fără depuneri (pentru chipuri și mâini se întrebuințează ocru galben, roșu și puțin negru);

– lăsarea suprafeței să se usuce, apoi așternerea unui strat subțire din gălbenuș de ou, peste fiecare zonă separat;

– refacerea diferitelor straturi de culoare până se obține un strat uniform.

2) Retrasarea cu o pensulă fină a desenului ale cărui linii incizate trebuie să apară sub stratul de culoare, adăugându-se negru, ocru roșu, albastru etc., culorilor diferitelor zone (tonului local).

3) Luminarea: combinarea tonului local cu culori mai deschise și puțin alb:

– se aplică pe partea care trebuie luminată și apoi se adaugă repede gălbenuș de ou diluat cu apă (1/1) pentru a se realiza degradeurile;

– se lasă suprafața să se usuce și se așterne un strat de gălbenuș de ou;

– se repetă această operație de 2 până la 4 ori;

– pentru carnație: se amestecă ocru galben și ocru roșu, diminuând de fiecare dată proporția de ocru roșu;

– pentru ultima luminare, se crește proporția de alb;

– în părțile cele mai luminate se adaugă hașuri de culori foarte deschise;

– pentru păr: se adaugă carnației puțin verde;

– se pune culoarea fondului icoanei.

4) Finisarea

– se trasează hașurile de aur;

– se retrasează contururile, pliurile;

– se accentuează luminile cu tente de alb;

– se trasează cu ocru roșu și negru nimburile, se scriu inscripțiile.

5) Vernisarea

– se întinde olifa cu un deget;

– la fiecare 20 de minute se revine, egalizându-se părțile mate, în răstimp de două sau trei ore;

– după uscarea completă (2 până la 4 zile), se dă unul până la trei straturi de vernis tampon.

ALFABETUL GREC

α	Ad	1	A	π	Π	80	P
β	B	2	V	ϟ		90	
γ	Γ	3	G	ϱ	Ρ	100	R
δ	Δ	4	D	σ	Σ C	200	S
ε	Ɛɛ	5	E	τ	T	300	T
ϛ		6		υ	Y V	400	Y
ζ	Z	7	Z	φ	Φ	500	F
η	H	8	Ī	χ	X	600	H
ϑ	θ θ	9	TH	ψ	Ψ	700	PS
ι	I	10	Ĭ	ω	Ω W	800	O
κ	K	20	K	ϡ		900	
λ	Λ	30	L	≠α		1000	
μ	M M	40	M	≠β		2000	
ν	N	50	N	ια		11	
ξ	ξ ξ	60	X	ιβ		12	
ο	O	70	O	ιγ		13	

DIFTONGI ŞI GRUPE CONSONANTICE

ευ ƐY - EV-EF	υι YI - Ī		
ει ƐI - Ī	αυ AY - AV-AF	μπ MΠ - B-MB	
αι AI - Ē	ου OY - OU	ντ NT - D-ND	
οι OI - Ī	ηυ HY - IV-IF		

CONTRAGERI

⁂	- AB	ϟ	- ƐI	ϗ	- OV
⁂	- AΓ	⁂	- HT	⁂	- ΠP
⁂	- AT	⁂	- HT	ϟ	- CT
⁂	- AY	⁂	- OC	⁂	- TO

INSCRIPŢII UZUALE ÎN LIMBA GREACĂ

ΙC ΧC	IISUS HRISTOS
Ὁ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ	PANTOCRATORUL
ΜΡ ΘΥ	MAICA DOMNULUI
Ἡ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ	PLATYTERA (MAI CUPRINZĂTOARE DECÂT CERURILE)
Ἡ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ	HODIGHITRIA (ÎNDRUMĂTOAREA)
Ἡ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ	DULCE-IUBITOAREA
Ὁ ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ	SF. IOAN ÎNAINTEMERGĂTORUL
Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ	PROFETUL
ΕΞΑΠΤΕΡΥΓΑ ΣΕΡΑΦΕΙΜ	SERAFIM CU ŞASE ARIPI
ΧΕΡΥΒΕΙΜ	HERUVIM
ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ - ΑΡ	ARHANGHEL
ΑΓΓΕΛΟΣ	ÎNGER
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	APOSTOL
ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ	EVANGHELIST
Ἡ ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ	OSPITALITATEA LUI AVRAAM (SF. TREIME)
Ὁ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ	BUNA VESTIRE
Ἡ ΧΡΙΣΤΟΥ ΓΕΝΝΗΣΙΣ	NAŞTEREA LUI HRISTOS
Ἡ ΥΠΑΠΑΝΤΗ	PREZENTAREA LA TEMPLU
Ἡ ΒΑΠΤΙΣΙΣ	BOTEZUL
Ἡ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ	SCHIMBAREA LA FAŢĂ
Ἡ ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ	INTRAREA ÎN IERUSALIM (FLORIILE)
Ὁ ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ	CINA CEA DE TAINĂ
Ἡ ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ	RĂSTIGNIREA
Ἡ ΕΙΣ ΑΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ	POGORÂREA LA IAD
Ἡ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ	ÎNVIEREA
Ἡ ΑΝΑΛΥΨΙΣ	ÎNĂLŢAREA
Ἡ ΠΕΝΤΕΚΟΣΤΗ	CINCIZECIMEA
Ἡ ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ	DUMINICA TOMEI
Ὁ ΓΕΝΕΣΙΟΝ ΤΗΣ ΘΚΥ	NAŞTEREA MAICII DOMNULUI
Ἡ ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΚΥ	ADORMIREA MAICII DOMNULUI

MODELE DE SCRIERE

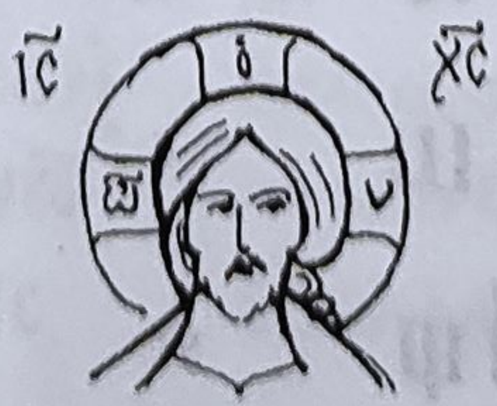
Ἀρχὴ τοῦ ϖαγγελίου ιυ χυ	ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ	secolul al IX-lea
ὀψίας δὲ γενομένης	ΟΨΙΑΣ ΔΕ ΓΕΝΟΜΕΝΗΣ	secolul al XI-lea
Δια χηρος δε καμου ἰωαννου	ΔΙΑ ΧΗΡΟΣ ΔΕ ΚΑΜΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ	secolul al XIII-lea
ἐγω ϵιμι ἡ ἀναστασις	ΕΓΩ ΕΙΜΙ Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ	secolul al XVII-lea

ALFABETUL SLAVON

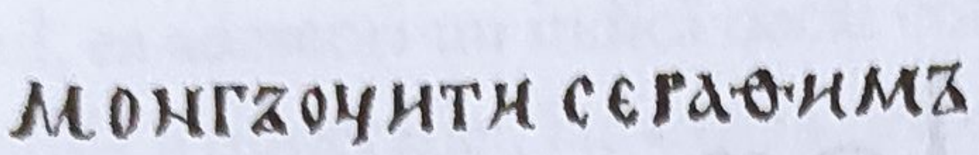
Аа	1	A	Нн	50	N	Зз		SEMN TARE
Бб		B	Ww Оо	800	O	Ыы		Î
Вв	2	V	Оо	70	O	Ьь		SEMN MOALE
Гг	3	G	Пп	80	P	Ѣѣ		E, EA
Дд	4	D	Рр	100	R	Юю		IU
Єє	5	E	Сс	200	S	Ии		ÎA
Жж		J	Тт	300	T	Аѧ		EA
Ѕѕ	6	DZ	Оуѹ	400	U	Ѡѡ		OT
Зз	7	Z	Фф	500	F	Θѳ	9	TH
Ии	8	i	Хх	600	H	Ψψ	700	PS
Іі	10	i	Цц	900	Ț	Ѯѯ	60	X
Кк	20	C	Ччҷ	90	CI	Vv	400	U
Лл	30	L	Шш		Ș			
Мм	40	M	Щщ		ȘT			

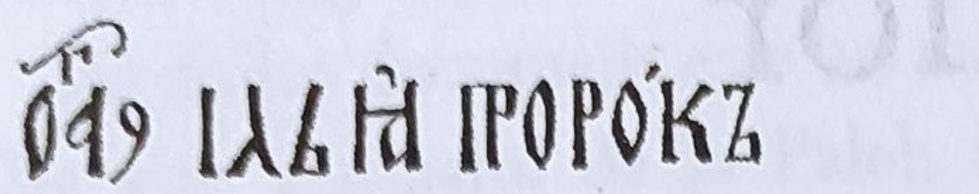
ABREVIERI UZUALE

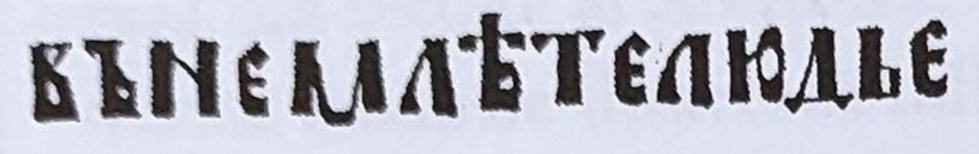
а҆гг҃елъ	а҆́нгелъ	ÎNGER	мт҃р ѳ҃у	мнти́р ѳеѹ̃ (gr.)	MAICA DOMNULUI
а҆рхг҃елъ	а҆рха́нгелъ	ARHANGHEL	мч҃къ	мꙋ́ченикъ	MUCENIC
ап҃ / ап҃лъ	а҆по́столъ	APOSTOL	ѻц҃ъ	оте́цъ	TATĂ
блж҃ный	блаженный	FERICIT	прв҃къ	праведникъ	DREPT
бг҃ъ	богъ	DUMNEZEU	прт҃е́ча	предте́ча	ÎNAINTEMERGĂTOR
бц҃а	богоро́дица	MAICA DOMNULUI	прп҃бный	преподобный	PREACUVIOS
бж҃тво	божество́	DUMNEZEIRE	прркъ	проро́къ	PROROC
вл҃ица	влады́чица	ÎMPĂRAT	прст҃аѧ	пресвѧта́ѧ	PREASFÂNTĂ
вел҃	великїй	MARE	св҃	свѧты́й	SFÂNT
вмч҃къ	великомꙋ́ченикъ	MARE MUCENIC	ст҃ль	свѧтитель	IERARH
воскр҃нїе	воскресенїе	ÎNVIERE	сп҃съ	спасъ	MÂNTUITOR
гд҃ъ	госпо́дъ	DOMN	трц҃а	тро́ица	TREIME
дх҃ъ	дꙋхъ	DUH	чꙋд	чꙋдотворецъ	FĂCĂTOR DE MINUNI
єп҃пъ	є҆пи́скопъ	EPISCOP	хс҃	христосъ (gr.)	HRISTOS
іс҃ / іи҃съ	і҆исꙋ́съ	IISUS	цр҃ь	царь	ÎMPĂRAT



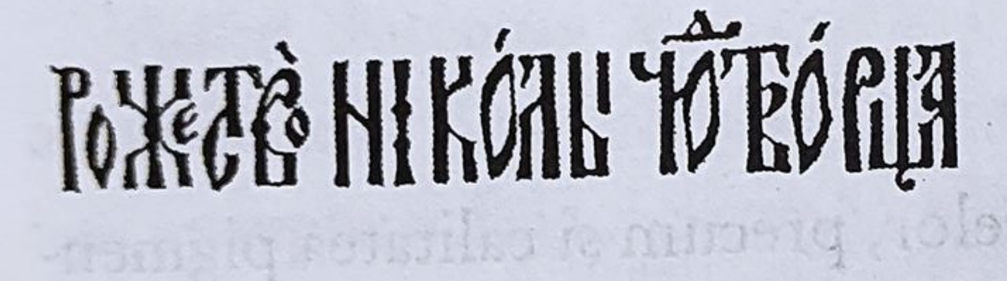
MODELE DE SCRIERE
SCHIMBĂRI DE STIL DE-A LUNGUL SECOLELOR

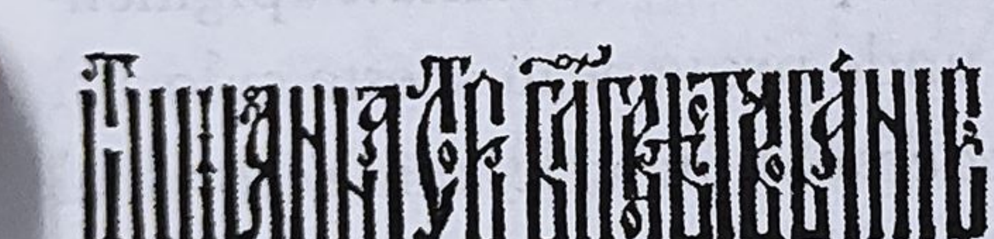


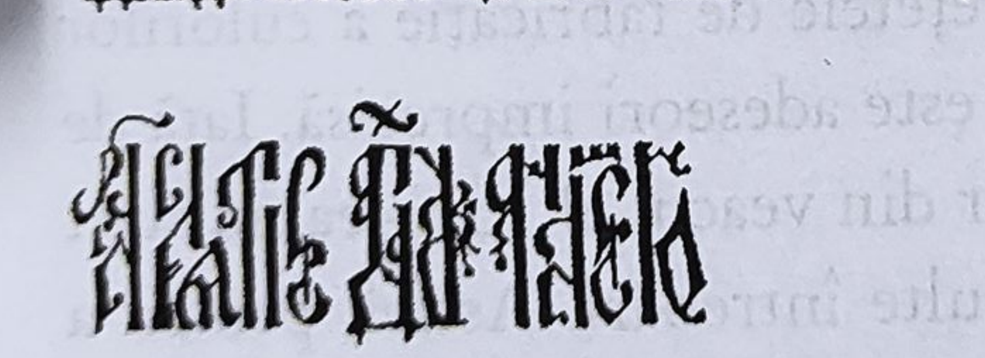




МОНГЪОЧИТИ СЕРАѲИМЪ	монгъоцити серафимъ	Novgorod, secolul al XII-lea
ОГ҃ЧЕ ІЛЬЯ ПРОРОКЪ	о агіосъ ільѧ пророкъ	Novgorod, secolul al XIV-lea
ВЪНЕМЛѢТЕЛЮДЬЕ	въне́млѣте людье	Psaltire, secolul al XIV-lea
ПОКАЙТЕСѦ ПРИБЛИЖИБОСѦ	покайтесѧ приближибосѧ	Rubliov, 1408
О҃ЕМ҃А ПЛ҃Ъ ПЕТРЪ	о агіосъ апостолъ петръ	Moscova, secolul al XVI-lea
РОЖЕСТВО НИКОЛЬ ЧУДОТВОРЦА	рождество николь чудотворца	Şcoala Stroganov, secolul al XVIII-lea
ОТ ІѠАННА СВѦТОЕ БЛАГОВЕСТВОВАНІЕ	от іѡанна свѧтое благовествованіе	Moscova, secolul al XVIII-lea
РАСПѦТІЕ ГОСПОДА НАШЕГО	распѧтіе господа нашего	Începutul secolului al XIX-lea







CAPITOLUL 14

Paleta vechilor pictori

Bogăția coloritului icoanelor și frescelor, precum și calitatea pigmenților lor ridică următoare problemă: de unde proveneau aceste culori și cum erau ele obținute. În erminii, îndeosebi în cele din secolul al XVI-lea, indicațiile sunt numeroase și rețetele de fabricație a culorilor dau multe detalii, însă terminologia lor este adeseori imprecisă. Iată de ce voluminoasele lucrări ale specialiștilor din veacul al XIX-lea nu sunt lipsite de contradicții și lasă deschise multe întrebări. Astfel, pentru a determina natura exactă a pigmentului indicat într-un anume manuscris sau în altul, nu trebuie numai să se cunoască bine literatura de specialitate a Evului Mediu, ci și să se completeze această cunoaștere cu cercetări efectuate în laboratoarele de restaurare. Un studiu recent leagă cele două aspecte ale cercetării din acest domeniu[1].

Ca sursă literară, autoarea folosește trei manuale importante din perioada secolelor XVI-XVIII. Primul, provenit din Novgorod, datând din secolul al XVI-lea, conține trei cărți. Numită „liţevoi podlinnik"

[1] L.V. Kuznețova, *O pigmentah drevnerusskoi tempernoi jivopisi*, Voprossî restavrații, Ed. Izobrazitelinos Iskusstvo, Moscova, 1978, pp. 63-83.

(manual pentru pictura personajelor), prima carte conține descrierile sfinților în ordinea calendarului, cu indicații asupra culorilor întrebuințate pentru veșminte și accesorii. Din păcate, în loc să precizeze pigmentul, ea adeseori nu indică decât coloritul. A doua carte tratează despre regulile iconografiei, iar a treia despre tehnică și despre obținerea culorilor.

Al doilea document este un manual din secolul al XVII-lea, iar al treilea este manualul de la Paleh (sate de pictori din nordul Rusiei) și datează din secolul al XVIII-lea.

Aceste manuale ilustrează influența picturii bizantine întemeiate pe o experiență milenară, așa cum o demonstrează lucrările lui Teofrast din secolul al IV-lea î.Hr.[2]. În această epocă, multe rețete sunt deja cunoscute și continuă să servească chiar și în Evul Mediu la obținerea pigmenților. Experiența transmisă stă nu numai la baza erminiei lui Dionisie din Furna, ci și, în Occident, la baza tratatelor de pictură ale Renașterii.

Vastul domeniu al activității artizanale, care condiționează creația artistică, este deci comun Orientului și Occidentului. Cele două lumi s-au completat într-o anumită măsură. Zăcămintele de minerale din diferite țări au favorizat o producție locală de pigmenți care, pe căile comerțului, au pătruns în centrele de cultură.

Alb

Psimythion, „belila“[3]: *alb de plumb*

Acest pigment este unul dintre cei mai utilizați în pictură, fie pentru luminări, amestecat cu alți pigmenți, fie în stare pură, în *probelka* – ultimele hașuri de lumină de pe chipuri și draperii. Obținerea sa era deja descrisă de Teofrast: se puneau lamele de plumb într-un vas cu oțet, oxidarea lua aproximativ patru săptămâni într-un loc călduros; se scoteau

[2] Este vorba aici mai ales despre tratatul intitulat *Despre pietre* (după L.V. Kuznețova, vezi mai sus, nota 1).

[3] Primul termen în litere italice e termenul grecesc, dat de Teofrast; următoarele, între ghilimele, sunt termenii ruseşti corespondenți.

din vas resturile de plumb, se spăla oxidul care apoi se reducea la o pulbere fină. Este vorba deci practic – potrivit manualelor – despre albul de plumb, a cărui formulă este $2PbCO_3 \times Pb(OH)_2$, iar numele tehnic, carbonat de plumb.

Acest pigment a fost întrebuințat în pictură și în Apus, până în secolul al XIX-lea. În Rusia, se producea acest alb îndeosebi în regiunile Kașin și Iaroslavl, dar se și importa din Germania prin portul Arhanghelsk.

Ocru

Ochra, „ohra“: *ocru*

Ocrurile sunt întrebuințate pe scară largă în pictură. În primul rând pentru chipuri și pentru părțile vizibile ale corpului într-un amestec numit *sankir* apoi pentru veșminte, munți și arhitecturi, combinate cu alb, cu negru și cu verde. Ocrurile erau culori ieftine. Se menționează și ocrul german, puțin mai deschis, precum și ocrul grecesc, ușor roșiatic, foarte costisitor.

Ocrul natural este un sediment în care intră drept colorant, pentru ocrul galben mineralul limonit – $Fe_2O_3 \cdot n\ H_2O$ – pentru ocrul roșu mineralul gemanit – Fe_2O_3. În Grecia se importau ocruri din Cappadocia. Teofrast descrie tehnica de transformare a ocrului galben în ocru roșu prin încălzire în oale noi până ce culoarea căpăta o nuanță roșiatică. Procesul chimic este clar: încălzit, hidroxidul de fier – $Fe_2O_3 \cdot n\ H_2O$ – se transformă în oxid de fier – Fe_2O_3. Însă calitatea ocrului artificial este inferioară, și el este mai puțin luminos.

În antichitate, ocrul roșu se numea *miltos*. Cel mai faimos venea din insula Hios, care trebuia să livreze întreaga sa producție atenienilor. Intensitatea culorii depinde de cantitatea de oxid de fier: în mod normal, ea se ridică la 20%, însă poate atinge și 80%.

Un alt nume pentru ocrul roșu este *sinopia*: ocrul roșu care ajungea din Cappadocia în Grecia prin orașul Sinope de pe țărmul Mării Negre.

Galben

Arrenikon, „zelt, blaigelb, bliaguil, shizguil, kron“: *galben de plumb, galben de crom*

Indicațiile referitoare la zugrăvirea sfinților nu amintesc decât rareori galbenul. Motivele ne scapă, deoarece galbenul nu este absent de pe paleta pictorilor. În listele de culori sunt numite trei culori galbene care derivă din oxidul de plumb: „zelt, blaigelb, bliaguil“. O alta este de origine vegetală: „shizguil“. Pentru producerea sa se folosea fructul negru de spinul cerbului, specie de rhamnaceae, care furniza o materie colorantă galbenă. Începând din secolul al XVII-lea, se cunoștea de asemenea „kron“-ul, culoarea noastră minerală galben de crom. Teofrast menționează culoarea galbenă *arrenikon*. Ea se găsea sub formă de cristale strălucitoare în minele de aur, de argint și de cupru ale Cappadociei și Mysiei. Cercetările au stabilit că este vorba despre sulfit natural de arsenic – As_1S_3.

Roșu

Kinnabaris, „kinovar“: *cinabru, vermillon*

Acest pigment era deja cunoscut în al treilea mileniu de către triburile culturii Maikop, în sudul Rusiei. În antichitate, grecii îl importau din Colhida și din Iberia, actuala Georgie. Pigmentul provenit din aceste regiuni, sulfitul de mercur – HgS – era renumit prin puritatea sa. Se găsea sub formă de cristale romboidale în straturile de pământ de culoare roșu aprins. Pentru a-l obține, era suficient să se transforme în pulbere fină cristalele și așchiile de pirită, care conțin mineralul de sulfit de mercur. În Rusia, un vermillon de calitate provenea din regiunea Nikitovka.

Erminiile din secolul al XVII-lea descriu și un procedeu chimic pentru obținerea vermillonului: amestecul mercurului cu sulf în proporție de 1/2. Acest pigment era întrebuințat pe scară largă deoarece avea avantajul de a fi ieftin. Se găsește adeseori în amestecurile de culoare, fiind folosit chiar și pentru a înlocui ocrurile.

„Surik“: *roșu aprins*

Este de un roșu aprins, absent în descrierile sfinților, apare în toate listele de culori. Producerea lui era destul de simplă: se încălzea albul de plumb până când căpăta o culoare roșu-deschis, oranj. Pentru a-l înlocui, manualele recomandă un amestec de vermillon și galben. Această culoare era întrebuințată și ca sicativ, pentru a accelera uscarea olifei. Formula sa chimică este PbO; are putere de colorare bună, dar este toxic și nu este rezistent. Prețul său modest permite să fie utilizat pe scară largă.

„Bakan“: *carmin*

În Evul Mediu se cunoșteau multe sorturi de carmin: german, florentin și venețian. Ultimul este cel mai bun, însă este scump și de aceea manualele sfătuiesc să fie înlocuit cu un amestec de vermillon și ocru. Mai târziu, carminul veritabil se producea în America Centrală prin fierberea coșenilelor într-o sare acidă. Se obținea astfel o pulbere fină de un roșu minunat. În Rusia se foloseau insecte asemănătoare, numite „tchervetz“, care se prindeau în lunile iunie-iulie. De unde și numele pigmentului: „tchervlen“. Un alt procedeu folosea o esență de lemn tropical și prețios, santalul, importat din Brazilia prin portul Arhanghelsk. Sub acțiunea acizilor, extractul incolor din această esență de lemn capătă o culoare roșu-carmin.

„Tchervlen“: *carmin închis*

De origine minerală, acest pigment își primea numele de la carminul extras din coșenile, însă roșul său se apropie de brun. Se producea îndeosebi în regiunea Pskov. Este pe bază de oxid anhidru de fier.

Verde

„Praselen“: *verde pal*

Numeroasele indicații ale manualelor arată importanța acestei culori pentru pictori. Se folosește pentru zugrăvirea pământului, munților și

fondurilor care nu cer mare luminozitate. Cel mai adesea, verdele reprezenta un amestec de diferite galbenuri și albastruri. Pentru a se obține această culoare se întrebuințau de asemenea pământurile verzi din categoria verdelui de Boemia și a verdelui veronez. Aceste pământuri sunt în principal constituite din glauconit – un mineral a cărui intensitate depinde de proporția de silicat trivalent de fier pe care o conține. El se găsește în pământurile argiloase.

Ios, „Yar-medianka“: *verdigris*

Din antichitate se știa că, sub acțiunea acizilor, cuprul produce săruri care pot sluji drept colorant. Dionisie de Furna spune că, pentru a obține acest pigment, cuprul trebuie supus acțiunii oțetului într-un loc cald. Cum oțetul era scump în Rusia, se întrebuința lapte prins: caseina dădea culorii o nuanță ușor albăstruie. Pentru a îmbunătăți verdele, se recomanda adăugarea de galbenuri. Și cum verdigris-ul este sensibil la gălbenușul de ou, trebuia să i se adauge și puțină miere care îl stabiliza. Pentru a evita întunecarea lui, era amestecat și cu puțin alb. În locul său se folosea și verdele venețian care bate în albastru, dar care în schimb era costisitor.

Chrusokolla, „selen“: *verde mineral*

Această culoare este adeseori citată pentru a fi utilizată în loc de verde pal, însă ea este mai luminoasă. Cum era scumpă, ea era înlocuită cu un amestec de verdigris cu puțin albastru. Cunoscut deja de Teofrast sub numele de *chrusokolla*, verdele mineral se fabrica prin transformarea în pudră a unui mineral cristalin de culoare verde deschis, anume malachitul, și purificarea lui prin spălări. Este constituit din carbonat bazic natural de cupru – $CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$ – și se numește „berggrine“, de la germanul „berggrün“.

Albastru

Kyanos, „Lazor“: *ultramarin*

Chiar dacă erminiile indică adeseori folosirea ultramarinului pentru veșmintele și amestecurile care slujeau la luminări, trebuie să presupunem că este vorba despre o culoare albastru deschis și nu de un pigment precis, deoarece veritabilul albastru de lapis-lazuli era rar și scump. Totuși acesta din urmă s-a putut identifica în anumite cazuri, cum ar fi icoanele Sfinților Petru și Pavel din secolul al XI-lea și a Sfântului Pavel de Andrei Rubliov.

În Grecia se cunoșteau trei feluri de albastru. Cel de Cipru era constituit din lazurit sub formă de pulbere. Al doilea era albastrul egiptean, foarte apreciat în toată Mediterana până în perioada Evului Mediu. El se numea și „frita de Alexandria“. Este un pigment artificial obținut plecându-se de la cupru și este format din cristale neregulate de culoare albastru deschis. Al treilea era lapis-lazuli: el merită o mențiune specială căci este de calitate superioară.

Albastrul de lapis-lazuli venea din regiunea Badakhstan, situată în Iran, unde se găsesc importante zăcăminte de lazurit. Pentru a obține un pigment pur, se aducea minereul de lapis-lazuli în stare de pulbere, apoi se încălzea într-un amestec de ceară, rășină și ulei adăugându-se carbonat de potasiu. Amestecul reținea impuritățile. Formula aproximativă a lapis-lazuli-ului este $Na_{8-10}Al_6Si_6O_{24}S_{2-4}$. În 1917 s-a reușit producerea artificială a ultramarinului, apropiat de formula (chimică) a lapis-lazuli-ului. În secolul al XVII-lea, numele de „lazor“ servea pentru albastrul de Berlin.

Pentru zugrăvirea pereților, erminiile menționează și albastrul de cupru, produs pe bază de lazurit, însă cu putere mică de colorare. Pentru a obține un strat acoperitor, trebuia să se aplice la început un strat de gri închis, de *reft* care urma apoi să se coloreze cu albastrul de cupru.

„Krutik“, „sin“: *albastru indigo*

Acest pigment este menționat în erminii începând din secolul al XVI-lea. Prețul său modest îl face să fie preferat altor pigmenți. Se crede

astăzi că el nu era altceva decât indigoul importat din India și foarte cunoscut în Europa occidentală. În Rusia acest nume este necunoscut. Există însă o plantă întrebuințată atât în Germania cât și în Grecia, care în Evul Mediu se numea „krutik“ sau „sinilo“ (de unde numele „sin’“); cunoscută astăzi sub numele de „*vaida*“ (fr. guède[1]), ea conține indigo. Pigmentul era obținut fierbând plantele în lapte sau într-o apă alcalină.

„Golubetz“: *albastru deschis*

Cum acest pigment este destul de scump, manualele sfătuiesc să fie înlocuit cu amestecuri ale altor albastruri cu alb. Natura sa exactă este încă incertă. Unii se gândesc că ar fi lapis-lazuli deschis, alții vivianită, un ocru albastru, iar alții azuritul care se găsește amestecat în malachit, bine cunoscut de către vechii pictori.

Negru

„Tchernila“: *negru ivoriu, negru de viță*

Se folosea un negru obținut din lemn de brad prin ardere, îndeosebi pentru griul închis, *reft*, sau un negru organic care corespunde negrului ivoriu din zilele noastre, obținut din os. El este folosit pentru a zugrăvi peșterile, interiorul ferestrelor, inscripțiile și în combinații.

Culori compuse

„Sankir“: *carnația*

Aceasta este culoarea de bază pentru zugrăvirea chipurilor și a părților vizibile ale corpului. Pigmentul principal este ocrul galben, amestecat cu negru, cu alb, uneori cu verde. Pornind de la această culoare se prepară două sau trei tonuri pentru luminări. Compoziția acestui amestec este indicată în toate erminiile, însă ea variază după epoci și autori. Astfel, se

[1] rom. drobușor (*Isatis tinctoria*) (*n. tr.*).

observă în icoanele epocii premongole (secolele XI-XIII) o carnație cu o nuanță ușor verzuie, care dă chipurilor o dulceață melancolică. În timpul lui Rubliov, carnația era deschisă și caldă, reflectând o bucurie transfigurată. În icoanele lui Dionsie (Moscova, începutul secolului al XVI-lea), carnația devine încă și mai caldă și închisă, iar în ultima epocă, până în secolul al XVIII-lea, ea este întunecată cu lumini pale. „Sankir" și alb slujesc de asemenea pentru zugrăvirea veșmintelor și a părului alb.

„Bagor": *brun roșiatic*

Aceasta este o culoare de o nuanță mai roșie decât „sankir"-ul căci ea este un amestec de negru și vermillon sau carmin. Ea apare adeseori indicată pentru veștmântul Maicii Domnului.

„Reft": *gris închis*

În compoziția acestei culori intră negrul, albul, albastrul, vermillonul și puțin ocru. Nuanța sa variază după mențiunile din erminii. Este întrebuințată pentru arhitecturi, pentru nori, în pictura murală, pentru fond, așa cum deja am menționat.

„Ditch": *brun gri*

Aceasta este culoarea cea mai puțin precisă. Potrivit manualelor, ea reprezintă un amestec de carmin, albastru și alb sau de ocru, albastru și vermillon. Se obține astfel un ton neobișnuit, „sălbatic", după cum o arată și numele său. El se utilizează adeseori pentru veșmintele călugărilor, simbol al ascezei.

„Eksedra": *negru roșiatic*

Un amestec de negru și carmin care era folosit pentru desenele executate peste carnație și pentru inscripții.

*

Această listă de culori arată că paleta pictorilor era foarte bogată și cerea multe cunoștințe pentru utilizarea ei. Chiar dacă o parte dintre

culori se cumpăra, partea cea mai importantă rămânea în sarcina pictorilor și a ajutoarelor lor. În afară de pigmenții puri, se obțineau culori prin amestecuri care, în pofida variantelor, aveau un nume determinat, deoarece ele își aveau locul și funcția lor în gama de culori pure. Pentru a produce culorile, artiștii se bazau pe o tradiție seculară și transmiteau mai departe o iscusință uluitoare, chiar și în ochii chimiei moderne care, analizându-le, este capabilă să precizeze rigoarea compoziției lor.

CAPITOLUL 15

Tehnica și stilul vechilor pictori

Tehnica picturii urmează învățătura manualelor rusești din secolul al XIX-lea, care continuă îndelungata tradiție bizantină. Trebuie totuși să presupunem existența și a altor procedee, deoarece vechile icoane arată variante nemenționate în manuale.

Astfel, în pofida elementelor comune, tehnica grecească se distinge de tehnica rusească. Fiecare dintre ele manifestată în diferite epoci efortul artiștilor de a găsi procedee care să corespundă mai bine reprezentării lumii lor interioare și care să lărgească posibilitățile tehnicii tradiționale. Poate că stilul și variantele nu sunt decât materializarea viziunii interioare a unei epoci și a interpretării ei. În acest caz, ar exista o legătură între spiritualitate și tehnica picturii. Însă aceste probleme nu sunt încă suficient studiate pentru a da loc unor răspunsuri precise. Trebuie deci să ne mulțumim cu câteva sugestii.

Tehnica grecească

În momentul în care pictura bizantină, după perioada iconoclastă, abandona tehnica encausticii pentru a adopta tempera, ea avea la dispoziție bogata experiență a picturii antice grecești. Aceasta cunoștea deja tehnica folosirii uleiurilor, căci începuse să înlocuiască, cel puțin în parte, ceara ca liant al pigmenților printr-un amestec de ulei și diverse rășini. Culorile câștigau astfel în rezistență și prospețime. În această tehnică, efectul optic al modelajului se obține prin straturi de diferite culori, adeseori complementare. Aristotel numește acest procedeu *epipolasis*: radierea fondului prin straturi transparente, laviuri de culori aproape pure. Stratul corespunzător fondului prindea astfel un fel de relief, producând umbre profunde și luminări suprapuse, chiar abia perceptibile. Această tehnică a straturilor transparente constituie esența tehnicii picturii de icoane și a atins o rară desăvârșire în lucrările lui Teofan Grecul, Panselinos, iar în Rusia, ale lui Andrei Rubliov, pentru a-i numi pe artiștii cei mai cunoscuți ai Evului Mediu.

După perioada iconoclastă, întrebuințarea temperei, amestec de pigment cu un liant solubil în apă, a înlesnit dezvoltarea a două elemente estetice ale icoanelor: desenul și policromia.

Cum straturile opace ale diferitelor zone ale icoanei nu permit treceri de la un fond la altul, conturul rămâne mereu precis, iar desenul lor, aflat în armonie cu ansamblul, capătă o mare importanță. El trebuie să structureze obiectul reprezentat și să-i dea din interior mișcare și viață. În pofida fondurilor colorate juxtapuse, icoana își păstrează astfel unitatea.

Un alt element caracteristic este rolul policromiei. Deja canonul iconografic, care fixează culorile pentru veșmintele personajelor, trimite la o concepție policromică a imaginii. Pictorul trebuie să creeze compoziția culorilor în limitele acestui canon, fapt care cere o bogată experiență de atelier precum și o viziune interioară precisă. Modelajul prin luminare nu se face cu ajutorul unor nuanțe mai deschise ale culorii deja aplicate, ci prin straturi de alte culori.

În ceea ce privește carnația, procedeul grec pleacă întotdeauna de la un ton local foarte închis, *proplasmos*, un amestec de negru, de verde și de pământiu. Luminarea se poate efectua printr-un modelaj în haşuri albe care urmează modelul feței și fac să iasă în evidență părțile cele mai deschise. După aceea, se așterne un strat de nuanță roșiatică așa-numitul *glykasmos*, și se acoperă totul cu laviuri succesive, în care domină ocrurile.

Un alt procedeu utilizează culoarea proplasmei, adăugându-i ocru galben și roșu, pentru primul modelaj în haşuri. Pentru straturile următoare se creștea proporția de ocru galben, de roșu și de alb, diminuându-se de fiecare dată suprafața care trebuia să fie luminată. Ultimele haşuri se executau întotdeauna cu alb. Ca liant se utiliza o emulsie ce conținea o parte de gălbenuș de ou, una de ulei și două părți de apă. Prin agitarea amestecului, se obținea un lichid gras care putea fi diluat pe parcursul lucrului. Panoul era înclinat sau vertical, fixat pe un șevalet, așa cum o arată icoanele care-l înfățișează pe Sf. Ap. Luca.

Multe icoane aflate în Mzeul Bizantin din Atena sunt pictate în această tehnică a haşurilor. Ele prezintă o precizie surprinzătoare și o mare expresivitate.

O altă posibilitate consta în efectuarea umbrei cu ajutorul proplasmei, lăsându-se să apară fondul alb al icoanei în locurile luminate. După aceea, trebuia acoperit totul cu straturile carnației, ca și în tehnica precedentă.

Pentru veșminte, se realizau luminile pliurilor prin straturi bine delimitate. Se aplicau astfel trei sau patru straturi, din ce în ce mai deschise, până la albul trasat alături de pliurile negre. Acest procedeu al straturilor delimitate era întrebuințat și la zugrăvirea chipurilor, unde se foloseau straturi și mai numeroase.

Cele câteva icoane ale școlii din Constantinopol care ne-au parvenit demonstrează faptul că pictorii greci obțineau și modelajul delicat al „culorilor topite“, cunoscut sub numele de *plav* în Rusia. Atribuită acestei școli, icoana Maicii Domnului din Vladimir este un exemplu magistral pentru această tehnică. Pe chipul Fecioarei strălucește o lumină caldă care izvorăște dintr-o carnație cu o tentă ușor verzuie. Noblețea desenului și modelajul delicat fac din ea o capodoperă a acestei tehnici.

Tehnica rusă

O dată cu credința creștină, Rusia a primit de la Bizanț practica picturii și tehnica sa. Cronicile vorbesc despre icoane grecești și despre fascinația exercitată de ele asupra credincioșilor. Iar una din minunile Rusiei era chiar icoana Maicii Domnului cinstită la Vîșgorod și transportată mai târziu la Vladimir, nume pe care-l poartă astăzi. Însă pe lângă pictorii greci care lucrau pentru curte și ierarhie, exista deja o școală locală al cărui centru era Lavra Peșterilor din Kiev.

În acest oraș se va naște și se va dezvolta un stil foarte diferit de cel din Constantinopol.

Chiar dacă icoanele din secolele X-XIII sunt mai simple, iar tehnica lor mai puțin desăvârșită, transparențele lor și hașurile în aur de pe păr și de pe veșminte le dau un aspect misterios. Straturile de ton local sunt subțiri și prezintă chiar neregularități. Sistemul de pliuri în linii de culoare închisă este simplu, luminările în benzi largi amintesc de tehnica grecească; de asemenea, carnația are o nuanță verzuie, precum cea a proplasmei. Modelajul chipului este delicat și dovedește o mare stăpânire a procedeului „culorilor topite“. Icoanele monumentale însă întrebuințează și luminarea prin straturi separate. Încă și mai târziu, în manualele din secolul al XVIII-lea, găsim desenate pe chipuri marginile acestor straturi, aproape precum curbele de nivel ale unei hărți geografice.

Stilul Școlii de la Novgorod se va dezvolta plecând tocmai de la această tehnică. Tonul local devine opac, luminările urmează un desen puternic stilizat, alcătuit din linii adeseori aproape drepte. Ultimile lumini, în alb, sunt trasate cu precizie. Astfel, chiar icoanele de mici dimensiuni prezintă un caracter monumental.

Venirea lui Teofan Grecul a marcat pictura novgorodeană. În pofida desenului său precis și dinamic, Teofan era, mai presus de toate, pictor. Icoana Schimbării la Față are fonduri transparente, executate aproape în laviuri. Precum în fresce, el aplică în icoanele sale luminile fără tonuri intermediare, cu trăsături de pensulă de o uimitoare siguranță. Pe măsură ce picta, el ajungea să-și corecteze desenul fără să șteargă liniile prece-

dente. Teofan oferă astfel exemplul unei concepții picturale mai libere și arată că icoana nu trebuie întotdeauna să fie executată într-o tehnică minuțioasă de straturi suprapuse. Totuși, la zugrăvirea chipurilor, el folosește tehnica grecească cu proplasmă, hașuri și straturi intermediare după procedeul „culorilor topite". Stăpânind toate posibilitățile tehnicii, el este pe drept cuvânt considerat unul dintre cei mai mari pictori.

În tehnica ucenicului și colaboratorului său Andrei Rubliov domină desenul, un desen armonios ale cărui linii și contururi crează o unitate perfectă. În icoana Sfintei Treimi de exemplu, desenul tunicii îngerului din centru este foarte geometric, potrivit cu stilul de la Novgorod; îngerii din lateral, dimpotrivă, sunt desenați într-o mișcare lină și poto-lită. Aceeași diferență apare în ceea ce privește cromatica. Tunica de culoare albastru opac a fost realizată prin straturi suprapuse; veșmintele celor doi îngeri din lateral prezintă fonduri transparente, cu lumini de-gajate, fapt care creează o minunată luminozitate (pl. 29). Rubliov dă carnației o nuanță deschisă și veselă, iar luminările sale în tehnica *plav* sunt de o rară desăvârșire. Dacă pictura lui Teofan exprimă un senti-ment de extaz, cea a lui Rubliov reflectă o lume în care domnesc armo-nia și bucuria.

După căderea Constantinopolului, pictura bizantină a mai zămislit capodopere în țările balcanice și îndeosebi în Creta. Mai târziu, ea își va pierde strălucirea în fața influenței occidentale. În Rusia, arta lui Rubliov și-a execitat influența până în secolul al XVIII-lea, mai multe sinoade mos-covite folosind-o ca model pentru iconografie. Însă deja din secolul al XVI-lea se pregătește o lentă mutație a stilului, în care se reflectă civili-zația epocii. Puterea în ascensiune a marelui ducat al Moscovei, bogățiile lui și noua tendință de exprimare se reflectă și în arta icoanei. Ornamen-tele capătă importanță, pentru a ajunge în secolul al XVII-lea elemente dominante. Pictura devine prețioasă, icoana se apropie de miniatură, pier-zându-și caracterul monumental, desenul este minuțios și delicat, iar lu-minile se reduc la câteva trăsături de pensulă în alb asemenea unei brode-rii (pl. 33). Pentru a se scoate în evidență luminile și ornamentele lucrate cu aur, se preferă o compoziție în culori închise, în care domină tonurile

brune și roșii. Până și verzurile și albastrurile sunt combinate cu culori calde și strălucirea lor se atenuează. Astfel, sunt abandonate colorițurile strălucitoare din secolul al XV-lea, în care culorile pure alcătuiau o policromie luminoasă.

Totuși această epocă a produs încă capodopere. Ea se distinge prin finețea desenului, precizia hașurilor în aur, modelajul carnației și pictura pe foiță de aur, care înlocuiește luminările prin licărirea ce traversează hașurile executate în culoare (v. fig. de la p. 223).

Întrebuințarea metalului în icoane este o consecință logică a acestei evoluții: se dezvoltă astfel ferecăturile în aur și în argint, cu pietre prețioase și cu perle. Însă importanța crescândă a elementului decorativ antrenează pierderea sensului icoanei ca prezență a tainei: sacrul se ascunde în spatele unui văl prețios și mesajul său nu mai ajunge liber la inimile credincioșilor (pl. 35).

Această evoluție a stilului și tehnicii icoanei manifestă o complementaritate surprinzătoare. Ideile unei epoci, spiritualitatea și gusturile sale determinau stilul limbajului său și reclamau obiecte care să exprime valorile sale spirituale. Misiunea pictorilor era de a le interpreta, consacrându-și experiența și ingeniozitatea în slujba descoperirii de noi posibilități tehnice. Cel mai uimitor lucru este că această evoluție se împlinește întotdeauna în cadrul unei tradiții care, grație regulilor stricte ale canonului său, a salvat caracterul teologic al imaginii.

Concluzie

Icoana este o operă de artă care depășește arta: departe de a avea numai milostiviri, un caracter estetic, mesajul icoanei este de ordin teologic. Iată de ce icoana vorbește oamenilor timpului nostru la fel cum a vorbit și oamenilor din trecut. Chiar dacă gustul actual pentru icoane comportă și elemente suspecte, ținând de modă și snobism, icoana relevă înainte de toate credința creștină de totdeauna.

Într-adevăr, icoana este în primul rând afirmarea vie a valorii materiei: creație a lui Dumnezeu, ea poate mărturisi despre Dumnezeu. Prin însăși existența sa, fiecare icoană evocă taina Întrupării. Nu doar în chip teoretic, ci practic, ea afirmă că omul poate intra în relație cu Dumnezeu și că dispune de un limbaj pentru a-și mărturisi credința.

Un limbaj însă, fie el și de bogăția și somptuozitatea celui al artei bizantine, rămâne întotdeauna deficient în a-L prezenta pe Dumnezeu, așa cum adeseori au arătat Sfinții Părinți ai Bisericii Răsăritene, vorbind despre apofatism. În același timp, nu se pune problema idolatrizării icoanei: acordându-i locul său deplin, nu trebuie să-i acordăm mai mult decât atât, deoarece ea aparține ordinii sensibilului, ordinii materiei. Dedecât atât, deoarece ea aparține ordinii sensibilului, ordinii materiei. Desigur, a-i refuza icoanei putința de a-L exprima pe Dumnezeu în maniera sa proprie ar însemna nu numai a-i nega valoarea sa de creație „bună" ieșită din mâinile lui Dumnezeu, ci chiar și valoarea sa divino-umană, faptul că ea ține de Întrupare. Totuși, icoana nu suprimă celelalte ordini, cea a spiritului și cea a harului; chiar dacă se înrudește cu ele, ea nu pretinde să înlocuiască nici simbolul credinței, nici Taina.

O dată ce au fost reamintite aceste principii esențiale, devine mai ușor să situăm lucrarea noastră și metoda ei care încearcă să circumscrie esența obiectivă a icoanei. Aceasta a fost, de fapt, preocuparea noastră permanentă.

În prima parte am analizat evoluția icoanei în interiorul configurației artei creștine și am precizat reflecția teologică care îi conferă sensul. Apoi, ne-am oprit asupra elementelor estetice și am descris tehnica. Astfel, plecând de la aspectul exterior, se degajă structurile care constituie un adevărat limbaj, un limbaj care s-a precizat sub influența curentelor spirituale și filozofice ale lumii bizantine.

Acest demers „fenomenologic" îngăduie un punct de vedere obiectiv asupra icoanei, într-o vreme în care, câteodată, lucrările publicate nu se sustrag pericolelor unei interpretări întrucâtva ideologice și mistic subiective. Aparent ușor greoaie și fără elevație mistică, această metodă ne situează cel mai bine în miezul spiritualității creștine care respectă Întruparea și nu disprețuiește materia.

Studiile convergente – istorice, estetice, teologice – prezintă o concepție asupra imaginii ale cărei mijloace tehnice – grafismul, reprezentarea spațiului, culorile și diversele tratări ale luminii – deschid accesul către o lume de o bogăție în același timp copleșitoare și organizată: o lume dominată de strădania de a se smulge ordinii pământești și a face să strălucească în ea slava lui Dumnezeu.

Locul unic al icoanei înlăuntrul artei creștine se înțelege și se explică cel mai bine dacă se compară arta bizantină cu cea apuseană.

Desigur, arta religioasă occidentală posedă la rându-i un conținut dogmatic și se înrădăcinează în Scriptură și Tradiție, însă în formele și tehnicile sale ea depinde mai mult de inventivitatea artiștilor din fiecare epocă. Arta Răsăritului creștin, dimpotrivă, cere artistului, în interpretarea unui subiect, să se conformeze mai presus de toate unei tradiții, în mod egal, precise și bogate în sens teologic. Iată de ce arta bizantină creează structuri întotdeauna animate de o viziune a credinței mai explicită decât în tradiția occidentală. Grija majoră a acestei arte constă în transformarea formelor terestre pentru a face să transpară în ele lumea divină.

Astfel se prezintă esența esteticii bizantine. Ea se impune oricărei interpretări a lucrărilor pe care le-a generat. Totuși aceste elemente nu constituie criterii absolute pentru arta creștină, căci fiecare concepție asupra artei – răsăriteană sau occidentală – cuprinde atât valori cât și limitări. Pe scurt, Occidentul riscă să elimine dimensiunea teologică sub influența esteticii, iar Orientul riscă să înghețe teologia într-un tradiționalism formal.

Mai mult, această estetică teologică poate să nu existe în toate icoanele, ea nu este absolut necesară pentru a face o icoană. În decursul îndelungatei sale istorii, arta icoanelor n-a scăpat de influențele decadenței, ale lipsei de gust.

Iar dacă tradiția ei i-a îngăduit să se reînnoiască fără încetare, înseamnă că o veritabilă icoană este întotdeauna o nouă interpretare, o creație care reflectă viziunea lăuntrică a pictorului. Iată lucrul care cere din partea unui pictor deosebite calități. Conciliile ecumenice și sinoadele Bisericilor ortodoxe au insistat întotdeauna pe faptul că zugravul de icoane trebuie să fie un om al rugăciunii și ascezei. Pentru a-și împlini rolul său

de interpret al revelației lui Dumnezeu, el trebuie să evite orice distragere, să se roage și să postească, căci numai pe această cale Duhul lui Dumnezeu va vorbi prin el. Astfel, obiceiul de a nu-și semna lucrarea exprimă voința profundă a pictorului: în măsura în care este cu putință, el nu trebuie să fie decât instrumentul Duhului Sfânt. Pictorul face din imaginea zugrăvită o icoană prin inscripționarea numelui sfântului reprezentat. Iar sfințirea icoanei reprezintă, în sfârșit, acceptarea de către Biserică a lucrării, ce devine astfel o sursă de har pentru cei care o privesc.

În acest ultim act icoana își află desăvârșirea. Îndelunga preparare a panoului, zugrăvirea, grija de a face să dispară formele terestre pentru ca să apară lumea divină, își găsesc aici împlinirea. Privind icoana lui Hristos, Sf. Ioan Damaschin putea să exclame strigând: „Am văzut forma omenească a lui Dumnezeu și sufletul meu a fost mântuit“[1] (pl. 36).

[1] *Op. cit.*, P.G. 94, col. 1256.

Bibliografie

Alpatov, M.V., *Andrei Rubliov*, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1959.

Idem, *Kraski drevnerusskoi ikonopisi*, Ed. Izobrazitelinos Iskusstvo, Moscova, 1974.

Idem, *Le Icone russe*, Ed. Einaudi, Torino, 1976.

Babušinski, A.V., „Linejnaia perspektiva v iskusstve zritelinom vospriatii realinovo prostranstva", în *Iskusstvo*, t. 1, nr. 1, Moscova, 1923.

Bobrinskoy, B., „Bref aperçu de la querelle des images", în *Contacts*, nr. 32, 1960.

Bréhier, L., „Le monde byzantin". I, *Vie et mort de Byzance*, Ed. Albin Michel, Paris, 1946.

Bulgakov, S., *Ikona i ikonopocitanie*, YMCA, Paris, 1931.

Clement, O., *Le Visage intérieur*, Ed. Stock, Paris, 1978.

Dejaifve, E., *Les Saintes icônes*, Chevetogne, 1965.

Didron, M., *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845.

Evdokimov, P., *L'Art de l'Icône*, Ed. Desclée De Brouwer, Paris, 1970.

Felicetti-Liebenfelds, W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Urs-Graf-Verlag, Olten și Lausanne, 1956.

Fliche, A.; Martin, V., *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, t. 6, Ed. Bloud și Gay, Paris, 1947.

Gerhard, H.P., *Welt der Ikonen*, ed. a 5-a, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, 1974.

Grabar, A., *L'Empereur dans l'art byzantin*, Ed. Belles lettres, Paris, 1936.

Idem, *Le Peinture byzantine*, Ed. Skira, Geneva, 1953.

Idem, „La Représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge", *Actes du VIe Congrès d'études byzantines, Paris, 1948*, t. 2, Écoles de Hautes Études, Paris, 1951.

Idem, *Le Premier art chrétien* (200-335), N.R.F. Gallimard, Paris, 1966.

Idem, *Les voies de la création en iconographie crétienne*, Flammarion, Paris, 1979.

Grabar, I., *Odrevnerusskom iskusstve*, Ed. Nauka, Moscova, 1966.

Gusev, N.V., „Nekotorîe priemî postroenia kompoziții v drevnerusskoi jivopisi XI-XIII vekov", în *Drevnerusskoe Iskusstvo*, III, Ed. Akademia Nauk, Moscova, 1968.

Huyghe, R., *L'Art et l'âme*, Ed. Flammarion, Paris, 1960.

Illine, M.A., *Iskusstvo moskovskoi Rusi epohi Teofana Greka i Andreia Rubleva*, Ed. Iskusstovo, Moscova, 1976.

Itten, J., *L'Art de la couleur*, Ed. Dessain și Tolra, Paris, 1975.

Jeguine, L.F., *Iazîk jivopisinovo proizvedenia*, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1970.

Klibanov, A.N., *„Reformacionnîe dvizenia v Rossii 14 - pervoi polovine 16 vekov"*, Ed. Akademia Nauk, Moscova, 1960.

Kontoglos, F., *Ekphasis tis orthodoxon ikonographias*, Ed. Astir, Atena, 1960.

Lazarev, V.N., *Teofan grek i ego școla*, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1961.

Idem, *Russkaia srednevekovaia jivopis*, Ed. Nauka, Moscova, 1970.

Lihaciov, D.S., *Celovek v literature drevnei Rusi*, Moscova-Sankt-Petersburg, 1958.

Lossky, V., *Vision de Dieu*, Ed. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1962.

Mathew, G., *Byzantine Aesthetics*, Londra, 1962.

Mercenier, E., *La Prière des Eglises du rite byzantin*, Ed. Chevetogne, 1948.

Meyendorff, J. *Le Christ dans la théologie byzantine*, Bibliothèque œcuménique, 2, Ed. du Cerf, Paris, 1969.

Meyerson, I., *Problèmes de la couleur*, Ed. S.E.V.P.E.N., Paris, 1957.

Michelis, P.A., *Esthétique de l'art byzantin*, Ed. Flammarion, Paris, 1959.

Onasch, K., *Das Problem des Lichtes in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs*, Akademie Verlag, Berlin, 1962.

Idem, *Die Ikonenmalerei*, Ed. Kochler și Amelang, Leipzig, 1965.

Panofsky, E., *La perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, Paris, 1975.

Idem, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Warburg, 1924-1925.

Plugine, V.A., *Mirovozrenie Andreia Rubleva*, Ed. Moskovski Universitet, Moscova, 1974.

Portal, F., *Les Couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes*, Paris, 1837, reeditată de Ed. de Maisnie, Paris, 1975.

Rauschenbach, B.V., *Prostranstvennîe postroenia v drevnerusskoi jivopisi*, Ed. Nauka, Moscova, 1975.

Reina, P., *La Prospettiva*, Milano, 1940.

Roques, R., G. Heil, M. de Gandillac, *La hiérarchie céleste*, Ed. du Cerf, Paris, 1958.

Roques, R., *L'Univers dyonisien*, Ed. Aubier, Paris, 1954.

Rhali et Potli, *Syntagma d'Athènes*, t. II, 1852.

Rothemund, B., *Handbuch der Ikonenkunst*, Ed. Slavisches Institut, München, 1966.

Schneider-Fedorov, *Tehnika ikonopisi*, Ed. Obșcetșcestvo ikona, Paris.

Schönborn, Chr. von, *L'Icône du Christ*, Ed. Universitaires, Fribourg/Suisse, 1976.

Titz, A.A., „Nekotorîe zakonomerinosti kompoziții ikon", în *Drevnerusskoe iskusstvo*, I, Ed. Akademia Nauk, Moscova, 1963.

Uspensky, B., *Semiotika ikonî*, în *Rusia*, 3/1977, Einaudi, Torino.

Uspensky, L., *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, 1, Éditions de l'Exarchat Patriarcal Russe en Europe Occidentale, 26, rue Péclet, Paris, 1960.

Uspensky, L.; Lossky, V., *Der Sinn der Ikonen*, Urs-Graf-Verlag, Beern și Olten, 1952.

Velmans, Tania, „Les icônes de Bulgarie et la communauté culturelle byzantino-slave", *Icônes bulgares, IXe-XXe siècle* (Catalogue de l'exposition, Musée du Petit Palais, Paris), Presse Artistique, Paris, 1976.

Idem, *Voprossî restavrații* [revue], Ed. Akademia Hudozestv S.S.S.R., Moscova, 1960.

Wehlte, K., *Wandmalerei*, Ed. Otto Maier, Ravensburg, 1969.

Xyngopoulos, A., „Icons", în *Byzantine Art*, Atena, 1954.

Žegine, L. F., *Iazîk jivopisinovo proizvedenia*, Ed. Iskusstvo, Moscova, 1970.

Indice tematic

acetat de cobalt, 232
alabastru, 203
alb
- simbol, 162, 163
- pigment, 210, 211
- de plumb, 241, 242
albastru
- simbol, 164, 165
- pigment, 214, 215
albastru indigo, 246, 247
albumină, 198, 217
alfabet grec, 235
alfabet slavon, 237
Apocalipsă, 166, 167
arhitectură, 140
arrenikon, 243
ascеză, 61, 62, 71, 170, 248
asemănare, 83-85
assist, 183, 222, 223
aur
- simbol, 170
- foiță, 207
- hașuri, 222
- pulbere, 208, 225
aureolă, 64, 77, 96, 163, 181, 202, 203
aurire
- pe bază de ulei, 206
- pe un strat de bolus, 206
axă de simetrie, 94, 96, 106
azurit, 247
bagor, 248
bakan, 244
basileu, 19, 59
belila, 241
binocularitate, 130
blaigelb, 243
bliaguil, 243
bolus, 206, 207, 212
brun, 169
Bunul Păstor, 17
canon antic, 111
canon bizantin, 112-123
capete, 118-123
carmin, 244
carnație de bază, 225

carnație, 65, 224
catacombe, 17-19, 112
cerc, 114-123, 142-144
- teoria celor trei cercuri, 118-123
ceruză, 232
chip, 62-65
chrusokolla, 245
Cina cea de Taină, 108
cinabru, 243
circumscriere, 47, 48
clei, 200
colorism, 172
contemplație, 61, 181
cristale, 209
cruce, 98
culori
- simbolism, 157-174
- simbolism bizantin, 158-161
- simbolism creștin, 160, 161
- simbolism ebraic, 159
- simbolism elenistic, 159
- minerale, 209
- compoziția culorilor, 174
- contrastul culorilor, 174
- organice, 209
- pigmenții, 210-216
- paleta vechilor iconari, 218-226
- stabilitatea culorilor, 209
- teoria culorilor, 174
- vocabular al culorilor, 159
cultul imaginilor, vezi imagini
curbe, 92
curbă „S", 137, 147
Cărți Caroline, 33, 34
Deisis, 98, 100, 101, 153
depuneri, 220
desen, 204
ditch, 248
dolicinoe, 221
dreptunghi, 102, 106
dîmom pisano, 188
efect de oglindă, 146, 147
eksedra, 221, 225, 228, 248
emulsie, 207, 217
encaustică, 184, 251
epipolasis, 251
epistéme, 180
Euharistie, 31, 45, 46
Evanghelie, 6, 53
execuția icoanei, 219-234
figuri în bust, 94-97
figuri în picioare, 98-103
filoxenie, 76
finic (simbol), 17
finisarea carnației, 228
finisarea icoanei, 229
fond de aur, 184, 185
formă sferică, 145
frumos, 151
galben
- simbol, 170
- pigment, 211
- de crom, 243
- de plumb, 243
glykasmos, 252
golubetz, 247
grafia, 205
grilă, 104-106
grădină (simbol), 17
hașuri, 222-224

heruvimi, 12
hidrocarburi, 210
holoporphyros, 164
hyakinthos, 164
icoană dogmatică, 78
iconoclasm, 26-30, 35-37, 39-42, 44-46, 51-53
idolatrie, 22
ierarhie cerească, 160-161
Iisus Hristos,
- *Acheiropoíetos*, 21, 119, 222
- Botezul, 117
- Emanuel, 76
- Înălțarea, 104, 105
- Întâmpinarea, 137, 138
- Învierea, 75, 163, 185
- Nașterea, 71, 73, 96, 104, 170
- Pantocrator, 59, 64, 72, 165-167
- Punerea în Mormânt, 170
- Răstignirea, 75, 186
- Schimbarea la Față, 117, 180, 188
imagine, 63, 64, 83-86
- artificială, 85
- cultul imaginilor, 46
- naturală, 85
- teologia icoanei, 63, 64
- teoria icoanei, 83-86
imaginea nevăzutului, 43
inocopie, 222, 223
inscripții, 230
inteligibil, 43
invizibil, 149, 176
ios, 244
ipostas, 45, 47-50
iubire dumnezeiască, 181
izocefalie, 135
Întrupare, 30, 42, 44, 61, 80, 85, 256
Învierea lui Lazăr (icoană), 18, 75, 139
kinnabaris, 243
kinovar, 243
kovtcheg, 199
kron, 243
krutik, 246
kyanos, 246
lampras, 163
lapis-lazuli, 164, 214, 244
lazor, 246
levkas, 203, 204
literatură apocrifă, 73
logos spermatikos, 112
lume
- inteligibilă, 61, 63, 180
- sensibilă, 61, 65
luminare, 221, 222
lumină dumnezeiască, 190, 191
lumină, 175-194
- creată, 177
- interioară, 177
- naturală, 177, 183, 184
- necreată, 177, 179, 190
- specifică, 185-188, 193, 194
- spirituală, 183, 184, 186
- a Taborului, 190-192
Maica Domnului
- de pe Don, 121
- din Vladimir, 187, 252, 253
- Acoperământul (Pokrov), 135

- Buna Vestire, 134
- *Hodighitria*, 96
- *Platytera*, 72
- Rugul aprins, 84, 231
- Soborul, 96, 168
Mântuitor cu barbă umedă, 119, 120
materie, 83, 85, 86
Mielul lui Dumnezeu, 24-25
miltos, 213, 242
minium, 213
model
- de scriere, 236
- dramatic, 74-76
- epic, 73, 74
- panegiric, 70-72
- teologic, 76-79
modul bizantin, 112-123
monofizit, 23-26, 31, 34, 45
monotelit, 24
mozaic, 7, 12, 23, 77, 178
munte, 131
mărirea desenului, 205
negru
- simbol, 169, 170
- pigment, 216, 247
- ivoriu, 216, 247
- de viță, 216, 247
nimb, 94-96
număr de aur, 92, 112
număr, 91, 112, 113, 176, 181
ocru, 212, 242
ojivki, 228
olifa, 208, 231-234
orizont, 127, 130, 131
otborka, 226
panou, 197
pânză, 201, 202
paradis, 17, 72, 192
Paternitatea (icoana), 77, 163
peisaj, 67, 140, 154
pene, 200
pensulă, 220
perspectivă, 124-140
- axonometrică, 131, 132, 134, 137, 138, 140
- convergentă, 144
- epică, 152
- inversă, 121, 132, 133, 140
- liniară, 126-130
- perceptivă, 130, 131
- teoria perspectivei inversate, 141-156
pește (simbol), 18
pigmenți, 210-216
placaj, 198, 199
plav, 188, 226, 252, 254
podlinnik, 92, 204, 225
- *lițevoi podlinnik*, 240
pole, 199
policromie, 177
porumbel, 17
praselen, 244
predeterminare, 84
pregătiri tehnice, 197-218
priplesk, 227
probelka, 221, 222, 224
procedeu combinat, 227
profil, 122
proplasmos, 252
proporții, 91-94
- corp, 98-103, 111-118

- față, 118-123
- nimb, 94-97
prototip, 33, 42, 47-50, 64, 69, 76, 83-85, 224
Prunc vechi-de-zile, 72
psimythion, 241
punct de fugă, 127, 133, 148, 149
purpură, 167, 168
puteri cerești, 163
pătrat, 98-103
păun (simbol), 17
quantum continuum, 131
ramă, 198-200
reflex, 183-188, 193, 194
- simplu, 221
- în două culori, 221, 222
reft, 228, 246, 247
roșu
- simbol, 165, 166
- pigment, 212, 213, 243, 244
sankir, 242, 247, 248
scara de fugă, 128
scara înălțimilor, 128
semn, 81-83
semnificant, 81
semnificat, 81
Sfânta Treime
- dogmă, 46, 83, 84
- icoană, 76, 77
- icoană de A. Rubliov, 108, 109, 150, 173, 188, 192, 254
Sfântul Chip, 104, 113, 222
Sfântul Ioan Botezătorul (icoana), 72, 100, 101
- Tăierea capului, 147
Sfântul Pantelimon (icoana), 120
shizguil, 243
simbol, 17-22, 26, 72, 77-79, 82, 83, 113
simbolism bizantin, 158-161
simbolismul culorilor, 162-174
simfonie, 40, 58, 181
sin, 246
sinod
- Calcedon, 23, 45
- Constantinopol IV, 52
- Elvira, 22
- Frankfurt, 33
- Hieria, 30
- Moscova, 78
- Niceea II, 32, 46, 51
- Paris, 37
- Quinisext „in Trullo“, 24-26
sinopia, 242
spațiu dinamic, 147
- spațiul sensibil, 151
- sentimentul spațiului, 151
stil continuu, 73
structuri geometrice, 91-110
sublim, 151, 155
surik, 244
svitki, 92
tchernila, 247
tchervetz, 244
tchervlen, 244
tehnică
- encaustică, 184, 251
- greacă, 251, 252
- rusă, 253, 255
tekelet, 164
tempera cu ou, 184, 217, 218
topos, 71, 72, 75

triunghi, 94, 120
ultramarin, 246
umbrire, 223, 225
vedere
- binoculară, 149
- monoculară, 142
verde
- simbol, 168, 169
- pigment, 244, 245
- mineral, 245
vermillon, 243
vernisare, 231-233
viaz, 231
violet (pigment), 216
vitralii, 178
vivianită, 247
vohrenie, 226
yar-medianka, 245
zastavitsa, 93
zelt, 243
znamenitel, 90, 93

Cuprins

Introducere 5

Partea I. GENEZA ȘI TEOLOGIA ICOANEI

Capitolul 1. Istoria icoanei 11
Originile icoanei 12
Arta catacombelor 17
Arta Bisericii din timpul lui Constantin 19
Primii adversari ai imaginilor 22
Sinodul Quinisext („in Trullo“) (691) 24
Prima perioadă iconoclastă 26
Constantin al V-lea și sinodul din Hieria 30
Restabilirea cultului icoanelor (780-813) 32
Cărțile Caroline și sinodul de la Frankfurt 33
Reizbucnirea iconoclasmului (813-842) 35
Victoria Ortodoxiei (843) 38
Bilanțul crizei iconoclaste 39
Capitolul 2. Elementele unei teologii a icoanei 43
Doctrina tradițională 43
Argumentele iconoclaste 44
Cultul ortodox al icoanei 46
Prototipul și ipostasul 47
Prototipul și prezența 49
Respingerea finală a iconoclasmului 51
Capitolul 3. Limbajul bizantin 54
Societatea bizantină 54
Viziunea religioasă 60
Capitolul 4. Icoanele și genurile literare 68
Modelul panegiric 70
Modelul epic 73
Modelul dramatic 74
Modelul teologic 76

Capitolul 5. Teoriile asupra imaginii 80
Imaginea ca semn 81
Imaginea ca participare la divin 83

Partea a II-a. ELEMENTE DE ESTETICĂ

Capitolul 6. Structurile geometrice 91
Proporțiile 91
Structurile geometrice pentru figurile în bust 94
Structurile geometrice pentru figurile în picioare: pătratele și cercurile 98
Structurile geometrice pentru icoanele prăznicare: crucea, grila, cercul 104
Capitolul 7. Proporțiile corpului uman 111
Modulul bizantin 112
Proporțiile corpului uman 114
Proporțiile feței: teoria celor trei cercuri 118
Capitolul 8. Icoana și legile perspectivei 124
Diversele sisteme 126
Studii asupra diferitelor icoane 134
Capitolul 9. Teoriile perspectivei inversate 141
Latura științifică a problemei perspectivei 142
Aspectul cultural al problemei perspectivei 150
Concluzie 155
Capitolul 10. Lumea culorilor 157
1. Izvoarele simbolismului bizantin 158
2. Culorile și semnificațiile lor 162
Concluzie 171
3. Compoziția culorilor 171
Icoana și teoria culorilor 174
Capitolul 11. Lumina 175
Rădăcini antice ale artei bizantine 176
Gândirea patristică 178
Doctrina lui Dionisie Pseudo-Areopagitul 179
Influența lui Dionisie Pseudo-Areopagitul asupra icoanei 183
Lumină naturală și lumină spirituală 184
Influența controversei isihaste 190

Teofan Grecul și Rubliov 191
Lumina specifică icoanelor 193

Partea a III-a. TEHNICA ICOANEI

Capitolul 12. Pregătirile tehnice 197
1. Panoul 197
2. Cleiul 200
3. Pânza 201
4. *Levkas*-ul 203
5. Desenul 204
6. Aurirea 206
7. Culorile 208
8. Tempera cu ou 217
Capitolul 13. Execuția icoanei 219
1. Primele straturi de culoare 219
2. Lucru de precizie (cu excepția carnației) 221
3. Carnația 224
4. Finisarea icoanei 229
5. Inscripțiile 230
6. Vernisarea 231
Scurt rezumat al etapelor de execuție a picturii 233
Capitolul 14. Paleta vechilor pictori 240
Alb 241
Ocru 242
Galben 243
Roșu 243
Verde 244
Albastru 246
Negru 247
Culori compuse 247
Capitolul 15. Tehnica și stilul vechilor pictori 250
Tehnica grecească 251
Tehnica rusă 253
Concluzie 255
Bibliografie 259
Indice tematic 263

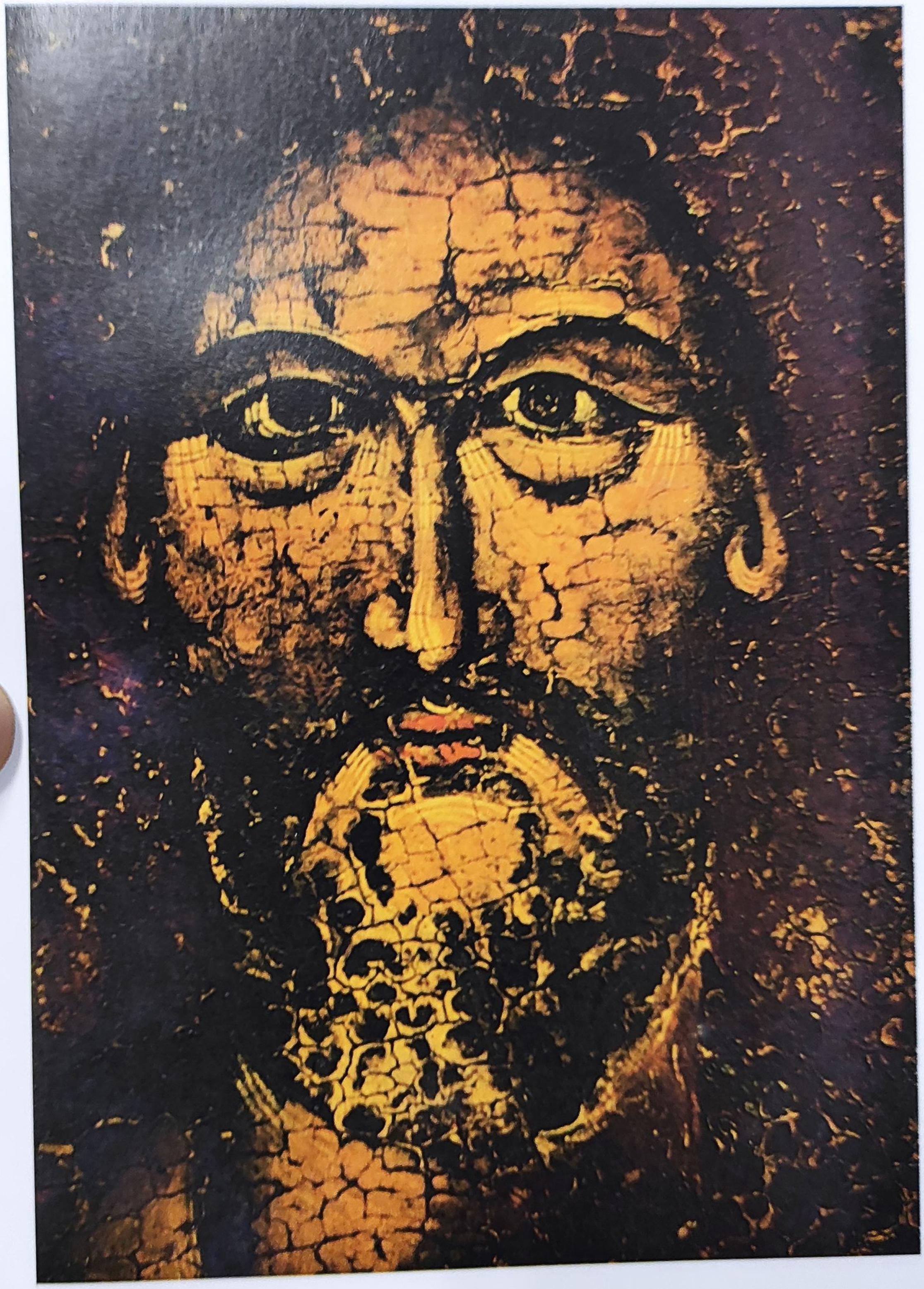
Difuzare:
S.C. Supergraph S.R.L.
Str. Biserica Alexe nr. 24, sector 4,
040269, București
Tel., fax 021-336.79.13
e-mail: sophia@fx.ro
www.sophia.ro

Societatea de Difuzare SUPERGRAPH
vă oferă posibilitatea de a primi prin poștă
cele mai bune cărți de spiritualitate,
teologie, cultură religioasă, artă, filosofie
apărute la edituri de prestigiu.
Plata se face ramburs la primirea cărților;
taxele poștale sunt suportate de Supergraph.

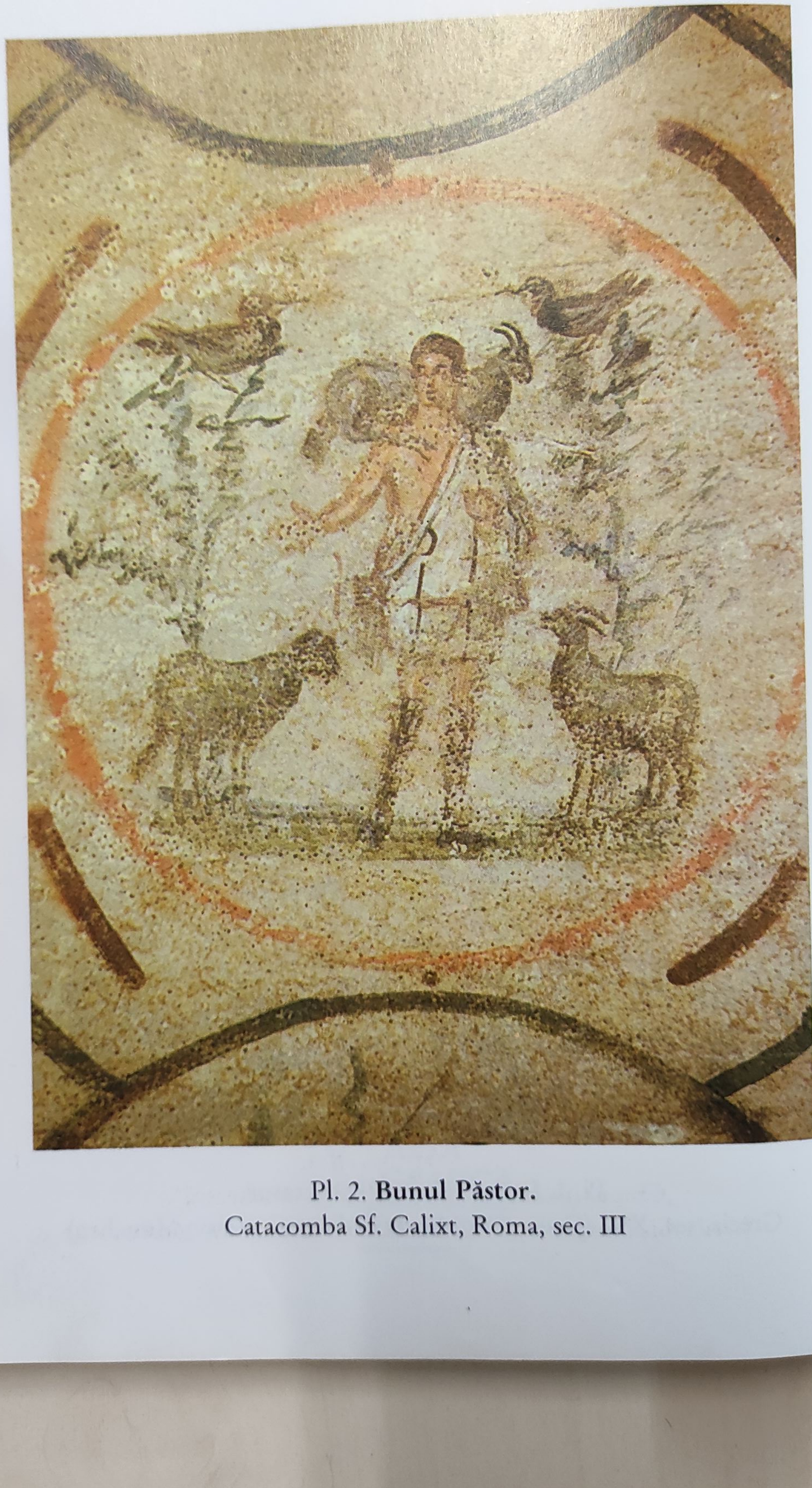
Vă așteptăm la
LIBRĂRIA SOPHIA
str. Bibescu Vodă nr. 24,
040152, București, sector 4
(lângă Facultatea de Teologie)
tel. 0722.266.618
teologie • filosofie
istorie • artă • eseu

Sacrifică puțină vreme pentru a răsfoi cărțile noastre:
este cu neputință să nu găsești ceva
pe gustul și spre folosul tău!

IMPRIMERIA
ARTA GRAFICA
Calea Șerban Vodă 133, S.4, Cod 70517, BUCUREȘTI
Tel.: 021.336.29.10 Fax: 021.337.07.35
E-mail: comercial@artagrafica.ro
web site: www.artagrafica.ro

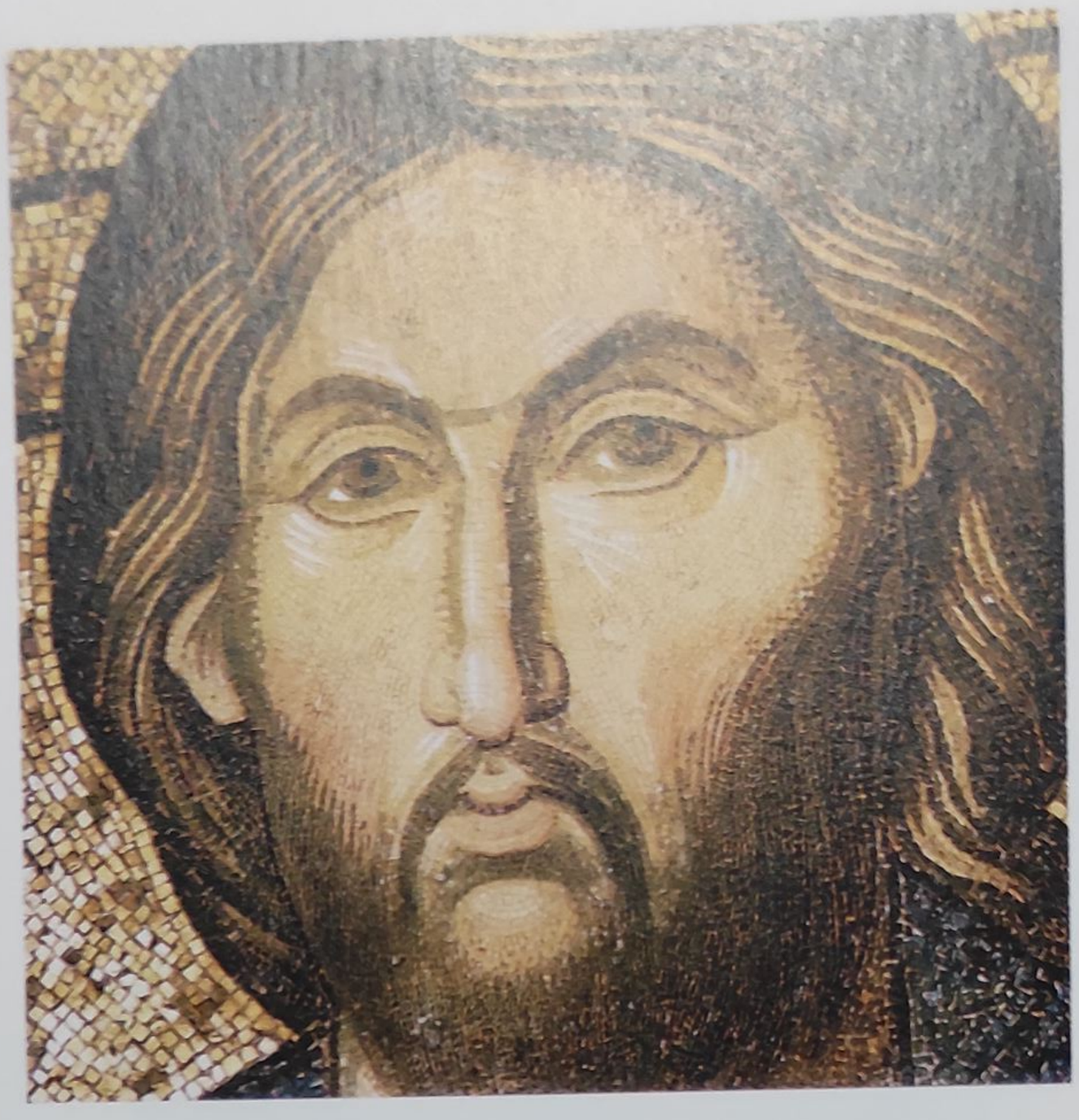


Pl. 1. **Iisus Hristos Pantocrator.**
Grecia, sec. XVI (Centrul catolic de rit bizantino-slav, München)



Pl. 2. **Bunul Păstor.**
Catacomba Sf. Calixt, Roma, sec. III

Pl. 3. *Acheiropoíetos,*
„Chipul lui Iisus nefăcut de mâna omenească".
Școala din Novgorod, sec. XII (Galeria Tretiakov, Moscova)



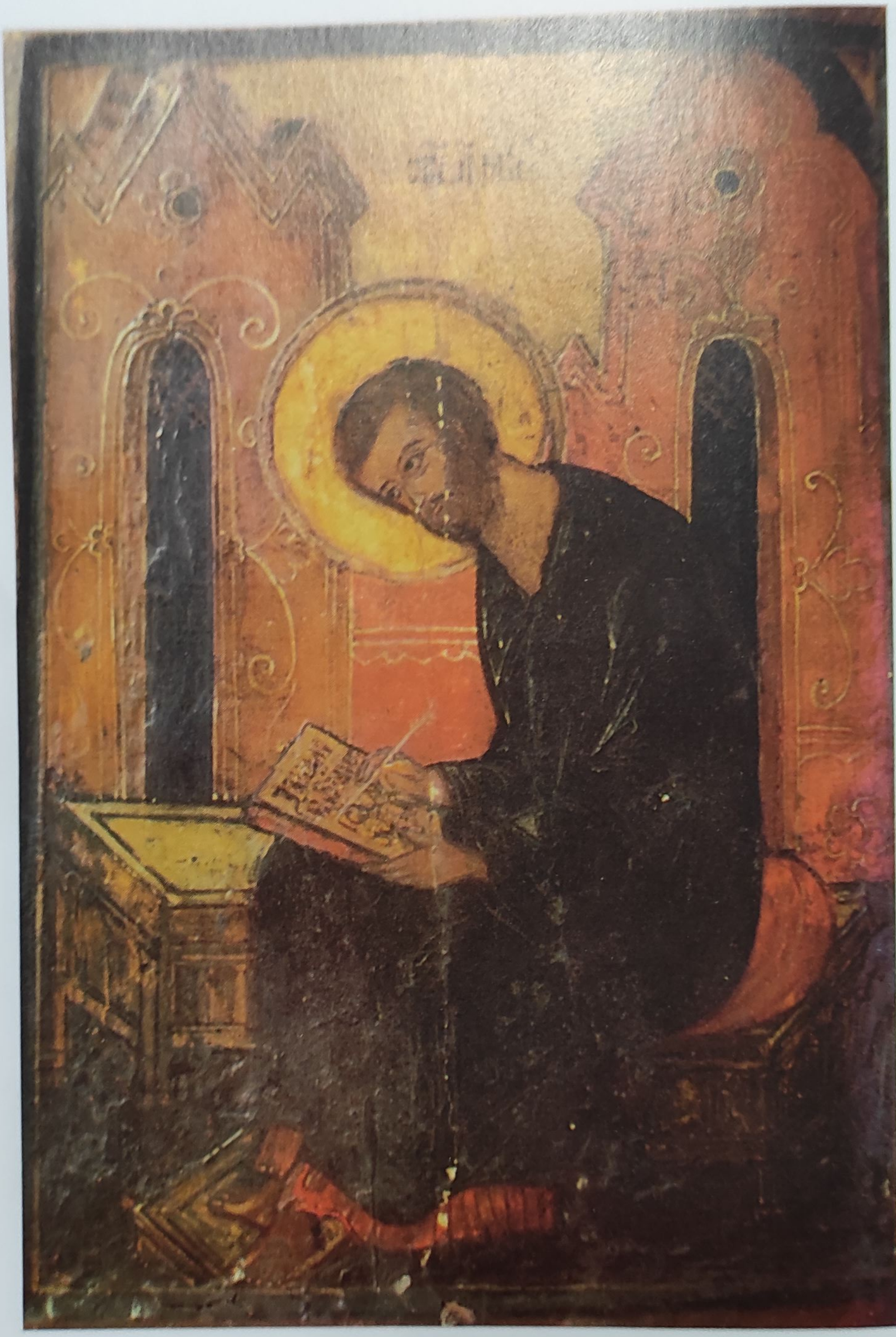
Pl. 4. **Iisus Hristos** (Deisis – detaliu).
Chora (Kahrie-Djami), Constantinopol, cca 1310

Pl. 6. **Maica Domnului între împărații Constantin și Iustinian,**
mozaic, sfârșitul sec. al IX-lea sau începutul sec. al X-lea,
Biserica Sf. Sofia, Constantinopol

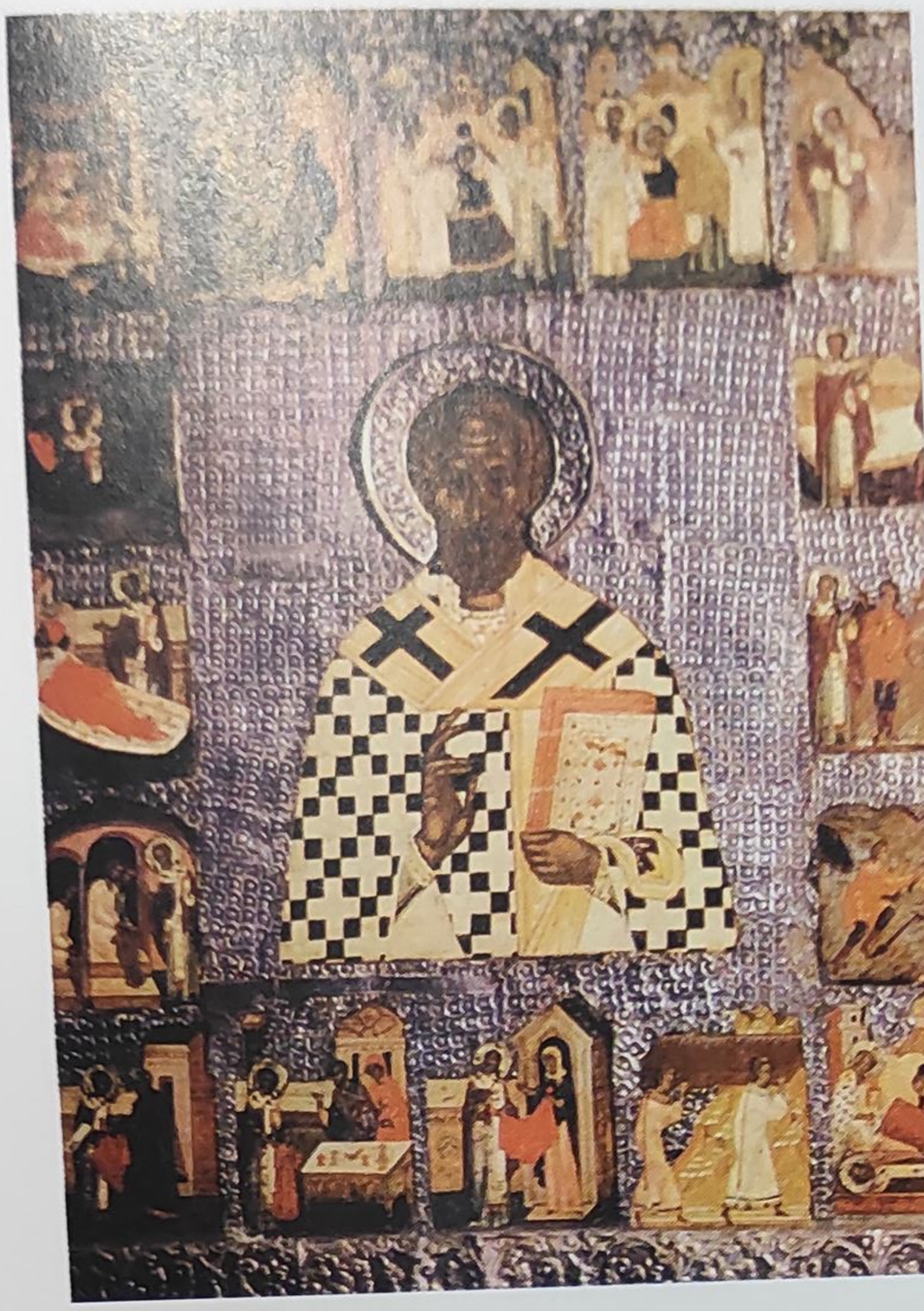
Pl. 5. **Schimbarea la Față.**
Biserica din Berat, Albania, sec. XVI

Pl. 7. **Sfânt Martir.**
Mozaic, Chora (Kahrie-Djami), Constantinopol, cca 1310

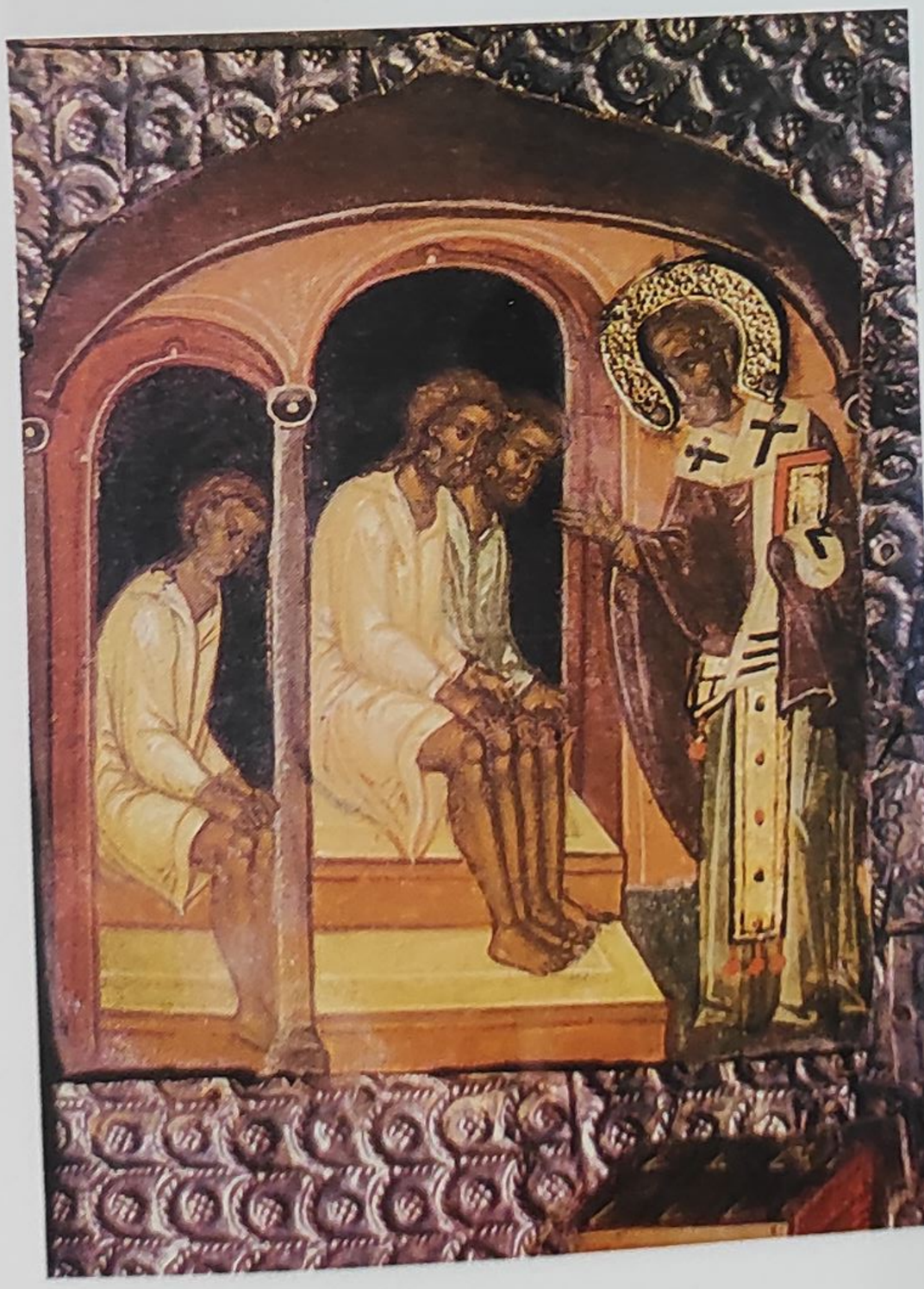
Pl. 8. **Sfântul Grigorie Taumaturgul.**
Frescă, Staro Nagoričino, sec. XIV



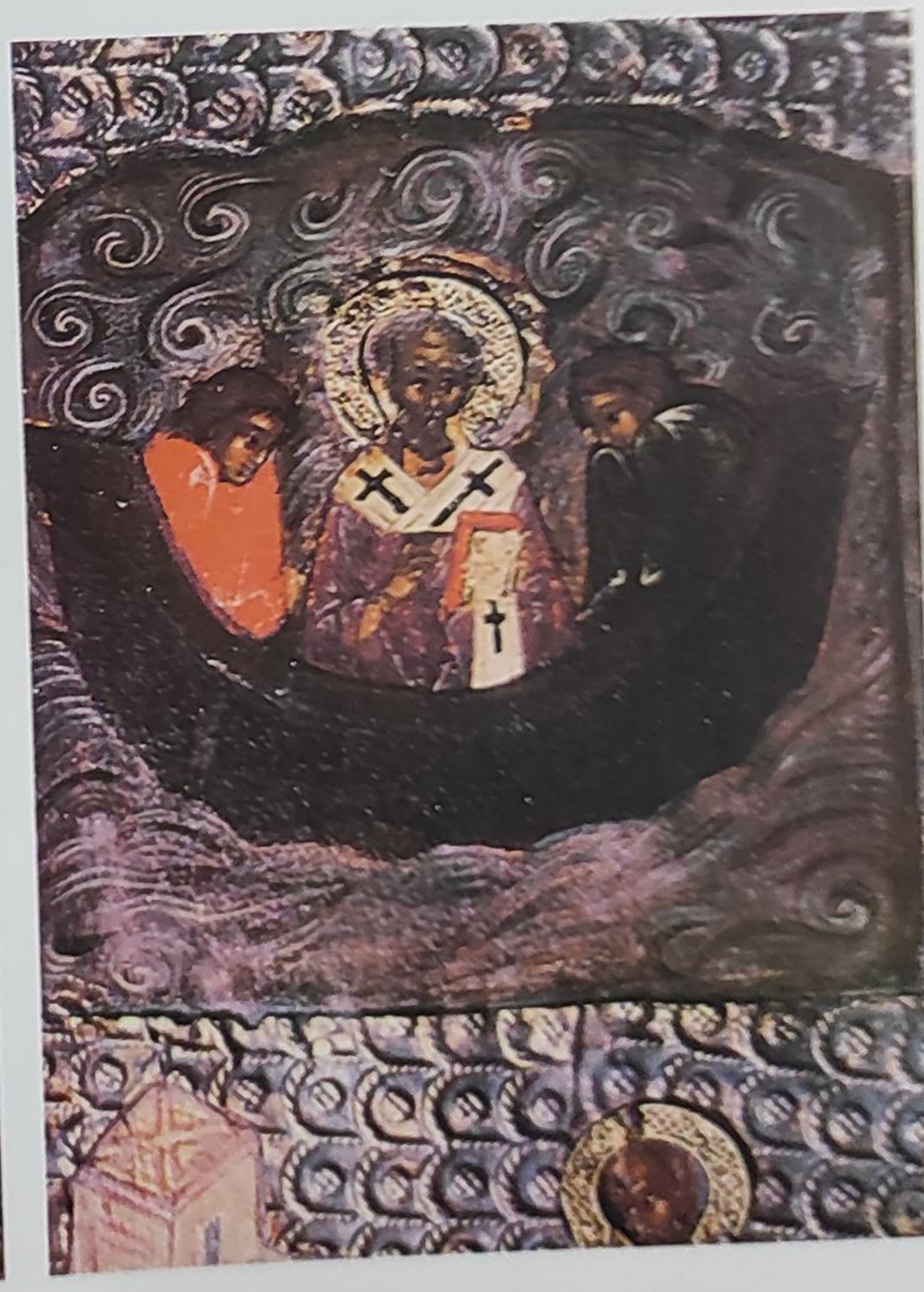
Pl. 9. **Sfântul Evanghelist Marcu.**
Școala din Moscova, sfârșitul secolului al XVI-lea (colecție particulară)



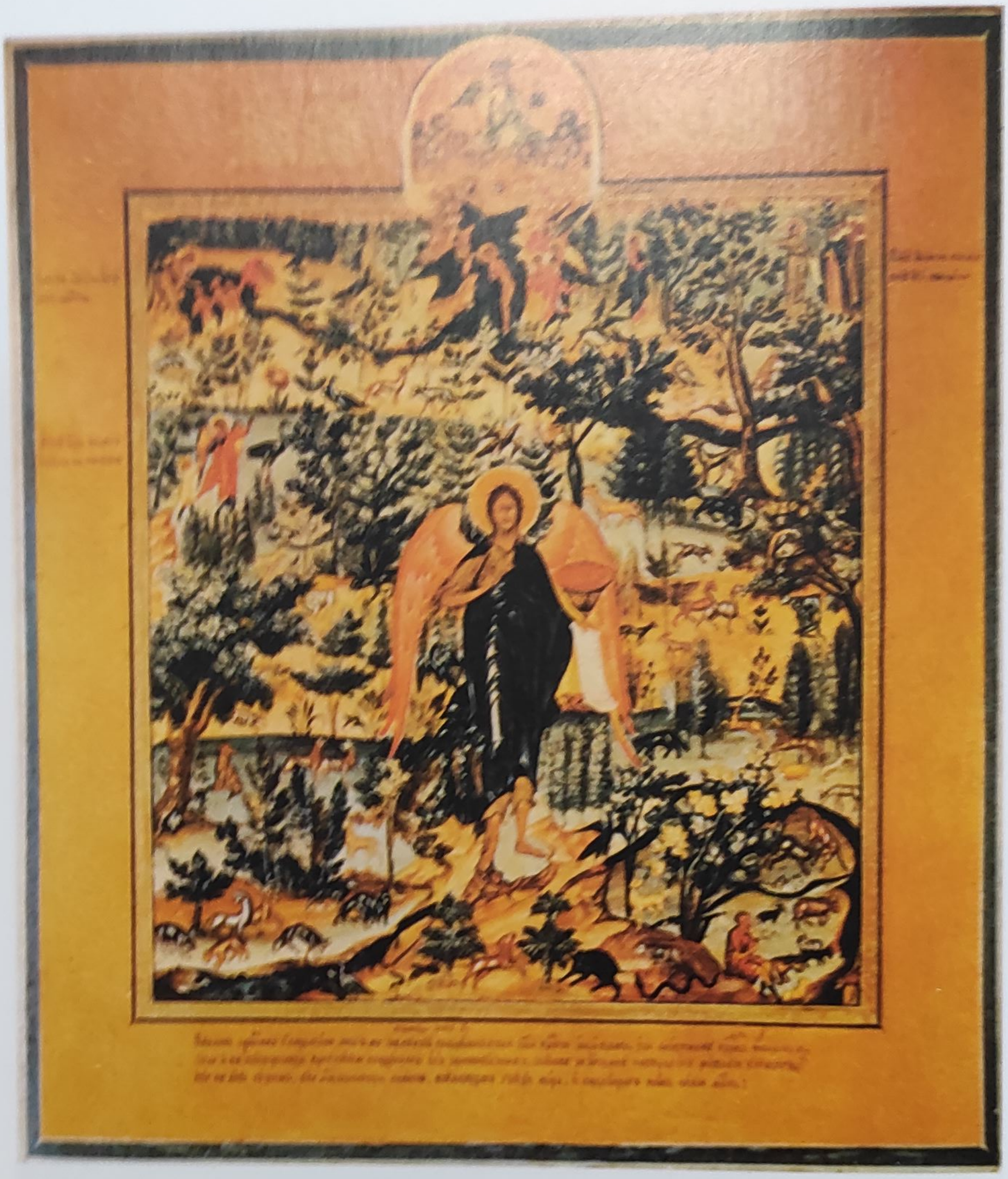
Pl. 10.
Sfântul Nicolae
și scene din viața sa.
Școala din Moscova,
sec. XVI
(Muzeul Vaticanului, Roma)



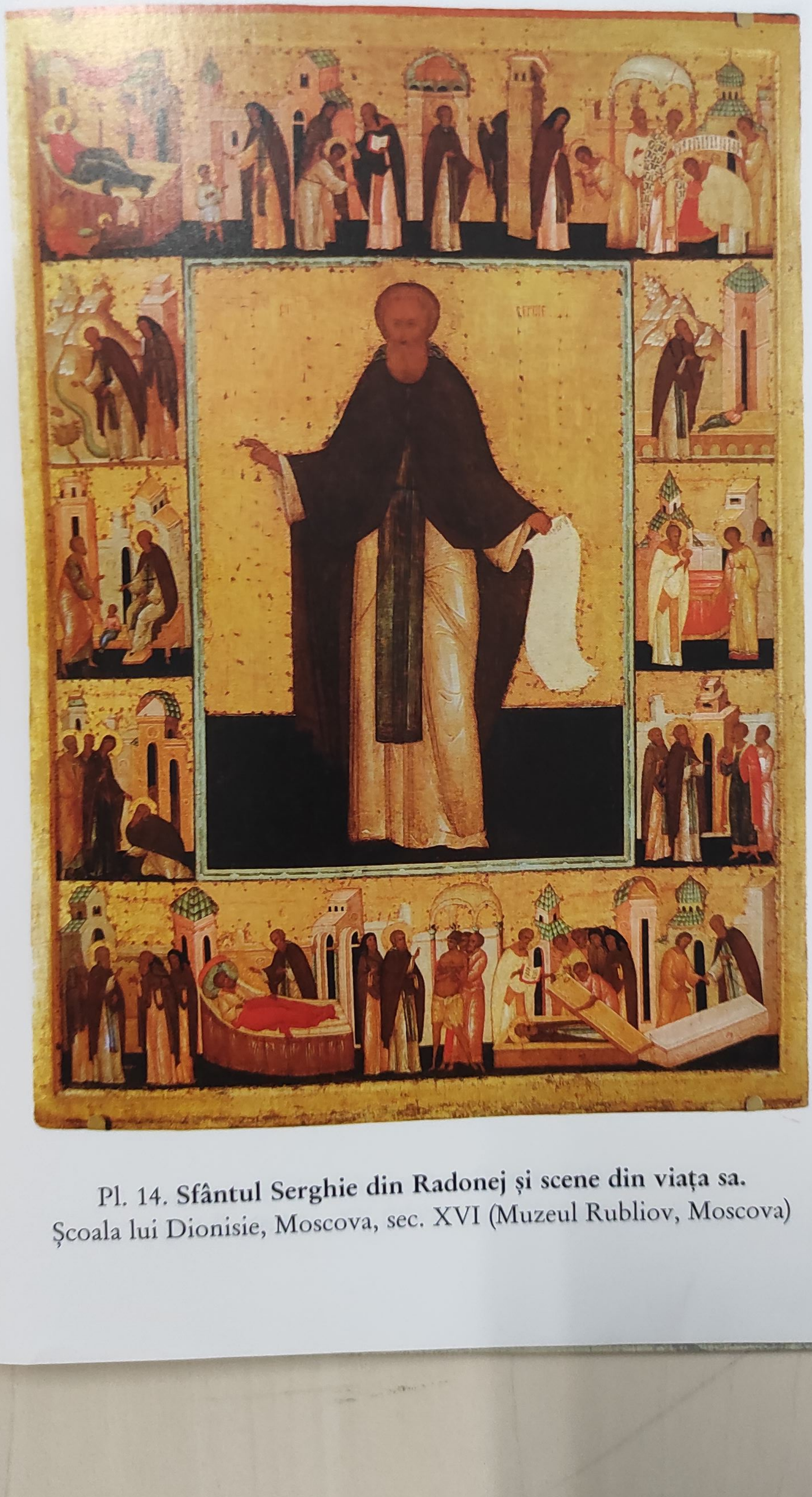
Pl. 11. Detaliu.
Sfântul Nicolae apare celor
doi bărbați în închisoare



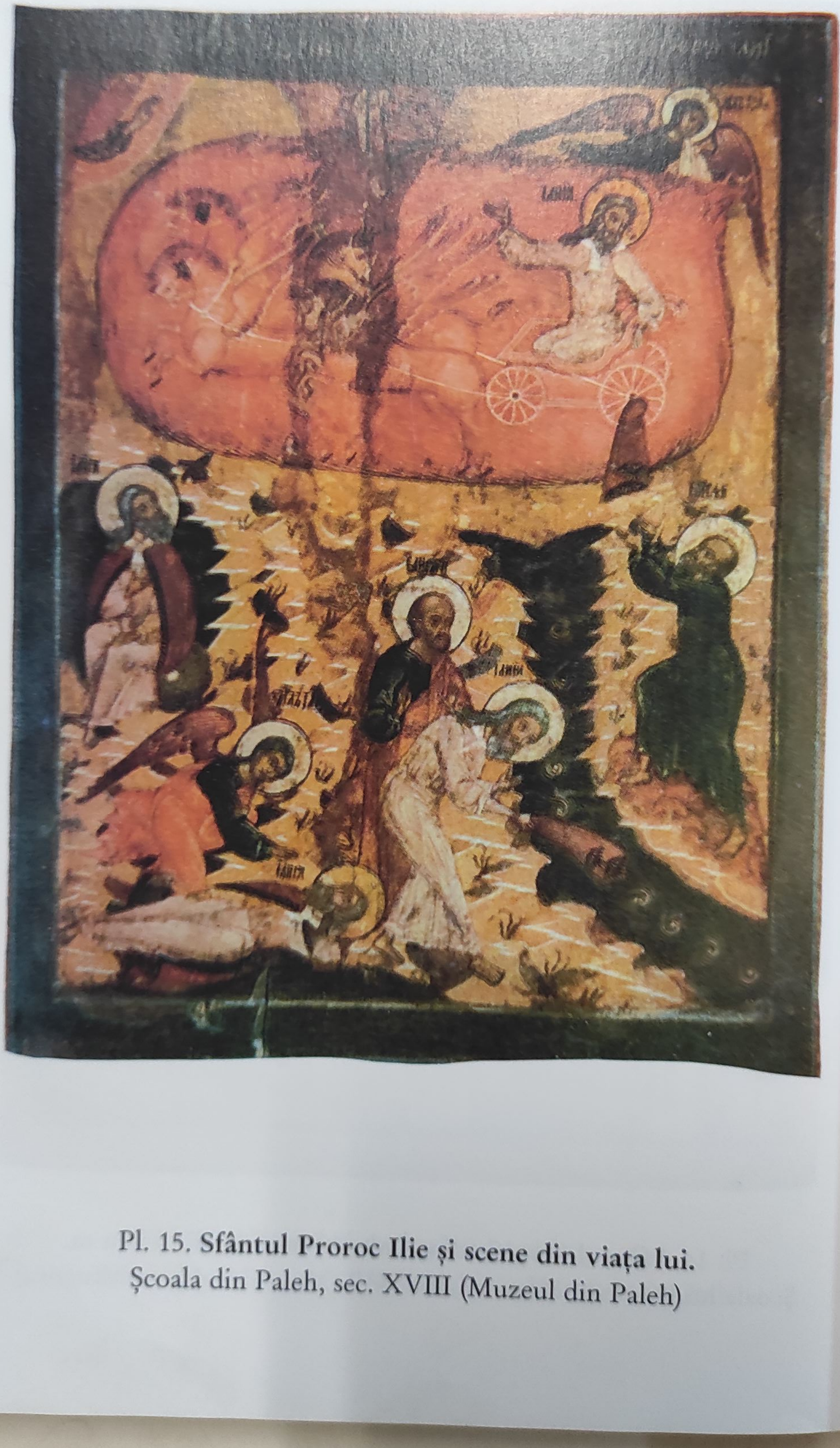
Pl. 12. Detaliu.
Sfântul Nicolae
potolește furtuna



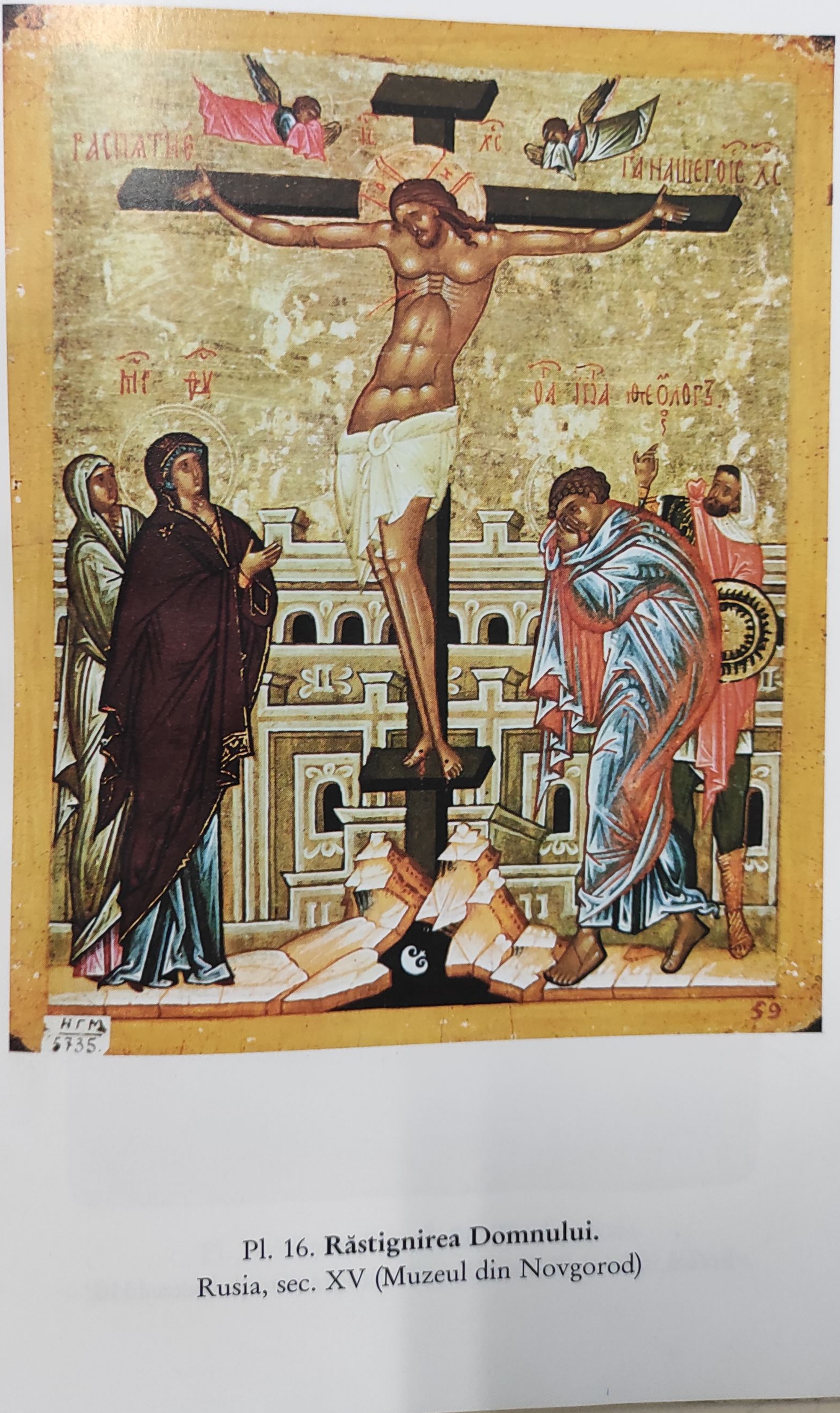
Pl. 13. **Sfântul Ioan Botezătorul în pustie.**
Școala din Palekh, sec. XVIII (colecția Korin, Moscova)



Pl. 14. **Sfântul Serghie din Radonej și scene din viața sa.**
Școala lui Dionisie, Moscova, sec. XVI (Muzeul Rubliov, Moscova)

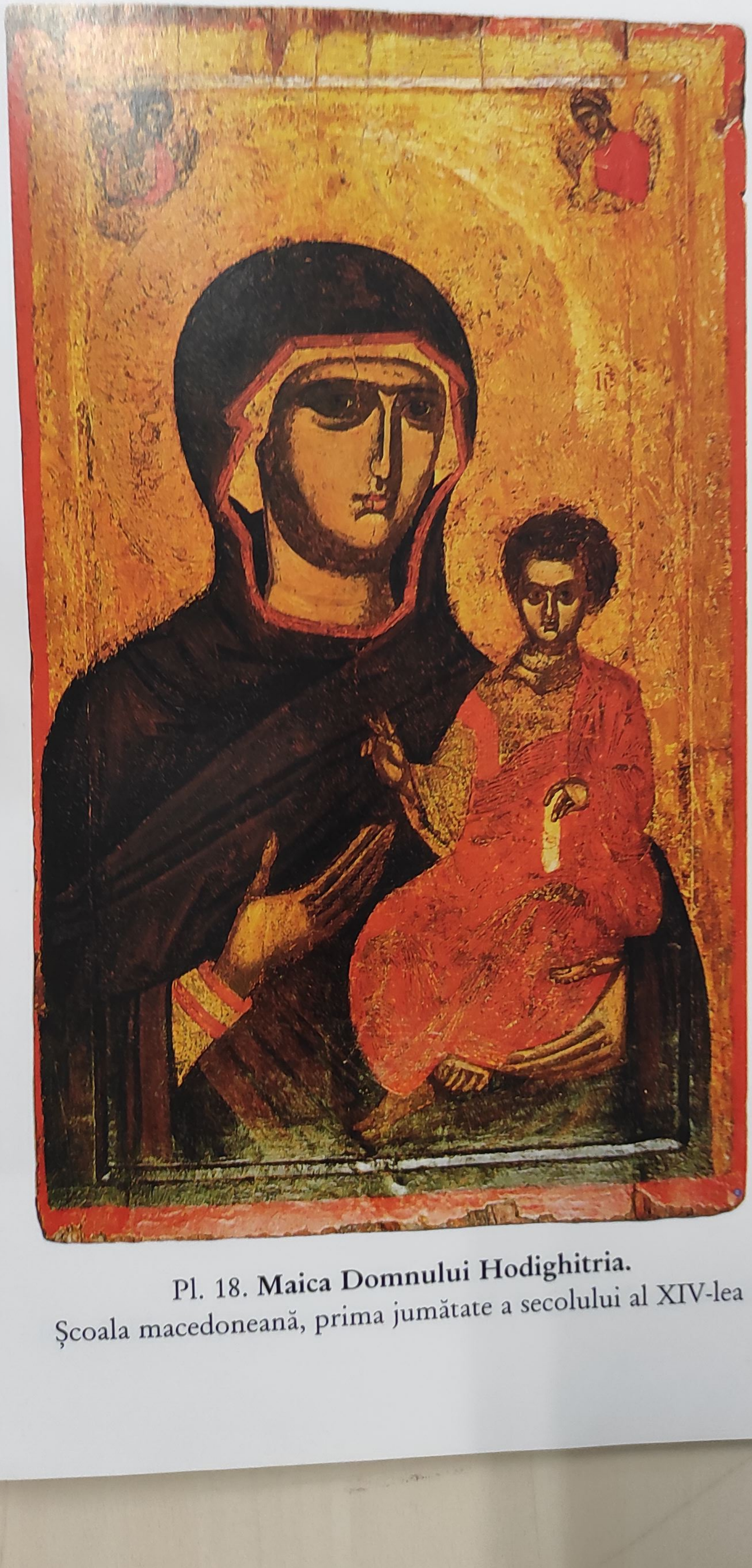


Pl. 15. **Sfântul Proroc Ilie și scene din viața lui.**
Școala din Paleh, sec. XVIII (Muzeul din Paleh)

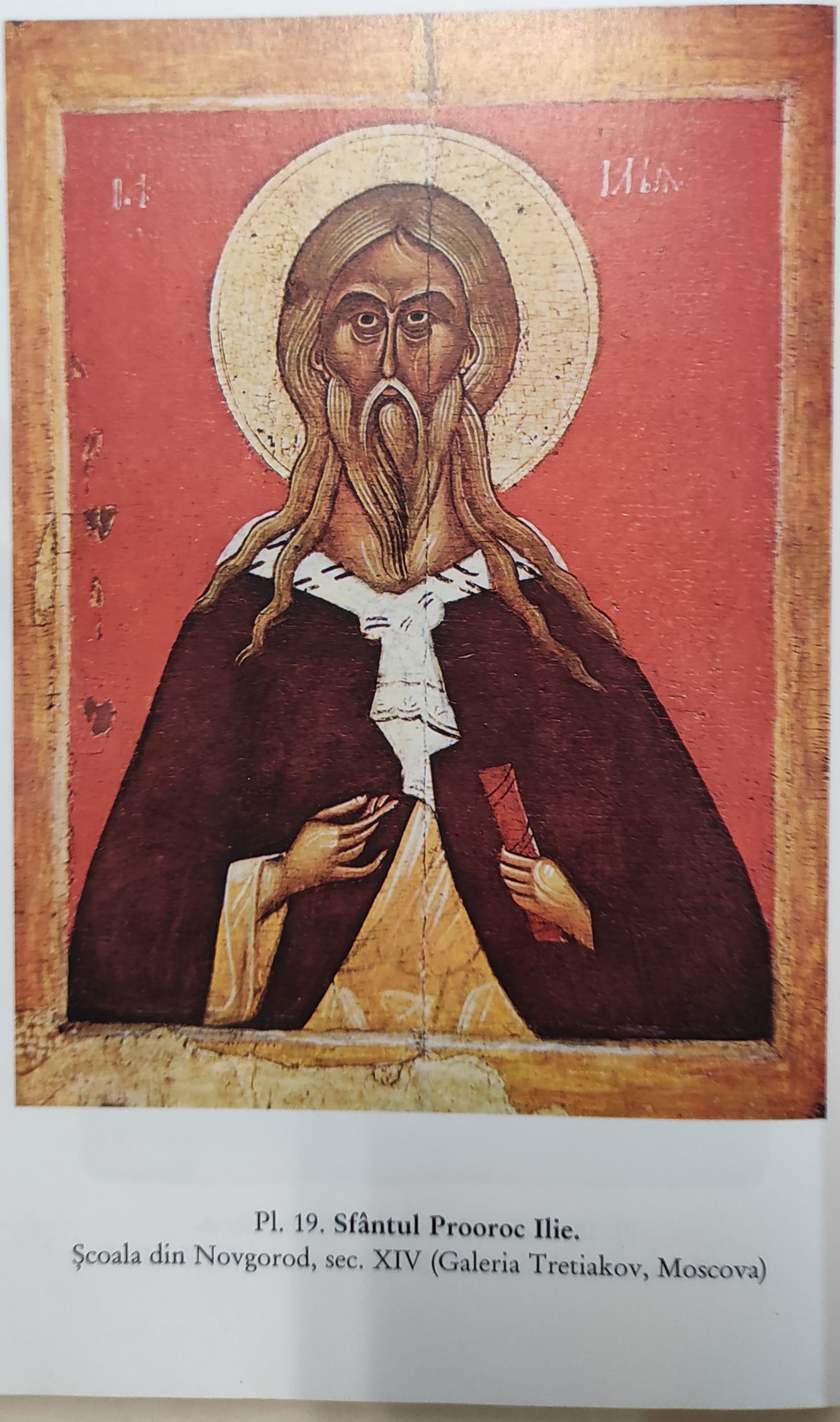


Pl. 16. **Răstignirea Domnului.**
Rusia, sec. XV (Muzeul din Novgorod)

Pl. 17. Învierea.
Frescă, Chora (Kahrie-Djami), Constantinopol, cca 1310



Pl. 18. **Maica Domnului Hodighitria.**
Școala macedoneană, prima jumătate a secolului al XIV-lea



Pl. 19. **Sfântul Prooroc Ilie.**
Școala din Novgorod, sec. XIV (Galeria Tretiakov, Moscova)

Pl. 20. **Nașterea Domnului.**
Școala lui Rubliov, 1410-1430 (Galeria Tretiakov, Moscova)

Pl. 21. **Maica Domnului din Tihvin.**
Școala din Moscova, cca 1600

Pl. 22. **Sfinții 40 mucenici din Sevastia.**
Școala din Novgorod, sec. XVI (Muzeul din Novgorod)

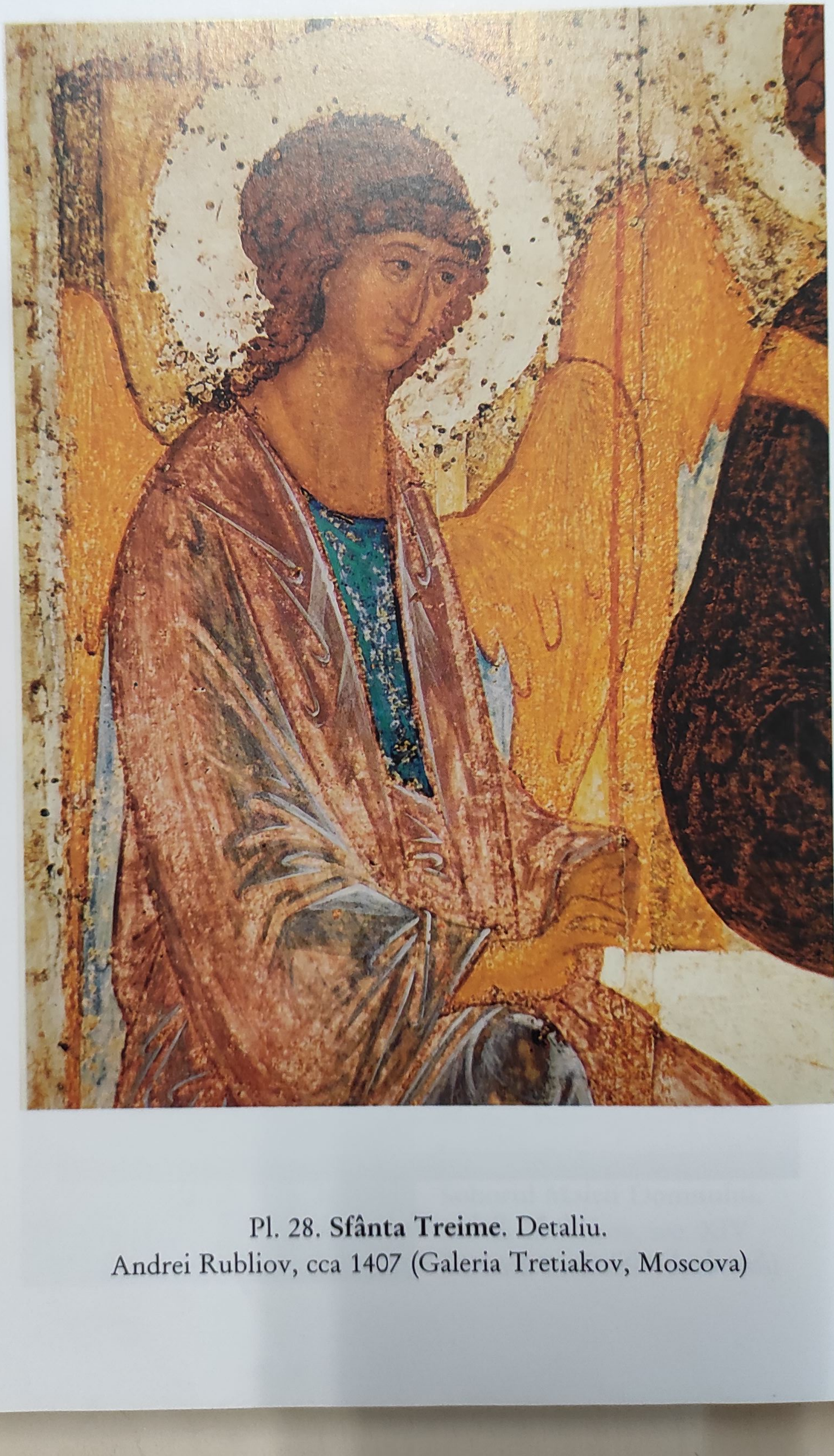
Pl. 23. **Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul.**
Muzeul de Artă Rusească, Kiev, sec. XV

Pl. 24. **Sfântul Ioan Scărarul** împreună cu Sfinții Gheorghe și Vlasie.
Școala din Novgorod, sec. XIII (Muzeul Rus, Sankt Petersburg)

Pl. 25. **„De tine se bucură“**. Detaliu. Școala din Moscova, începutul secolului al XVI-lea (Galeria Tretiakov, Moscova)

Pl. 26.
Soborul Maicii Domnului.
Școala din Pskov, sec. XIV
(Galeria Tretiakov, Moscova)

Pl. 27. **Schimbarea la Față.**
Școala din Novgorod, sec. XV (Muzeul din St. Petersburg)



Pl. 28. **Sfânta Treime**. Detaliu.
Andrei Rubliov, cca 1407 (Galeria Tretiakov, Moscova)

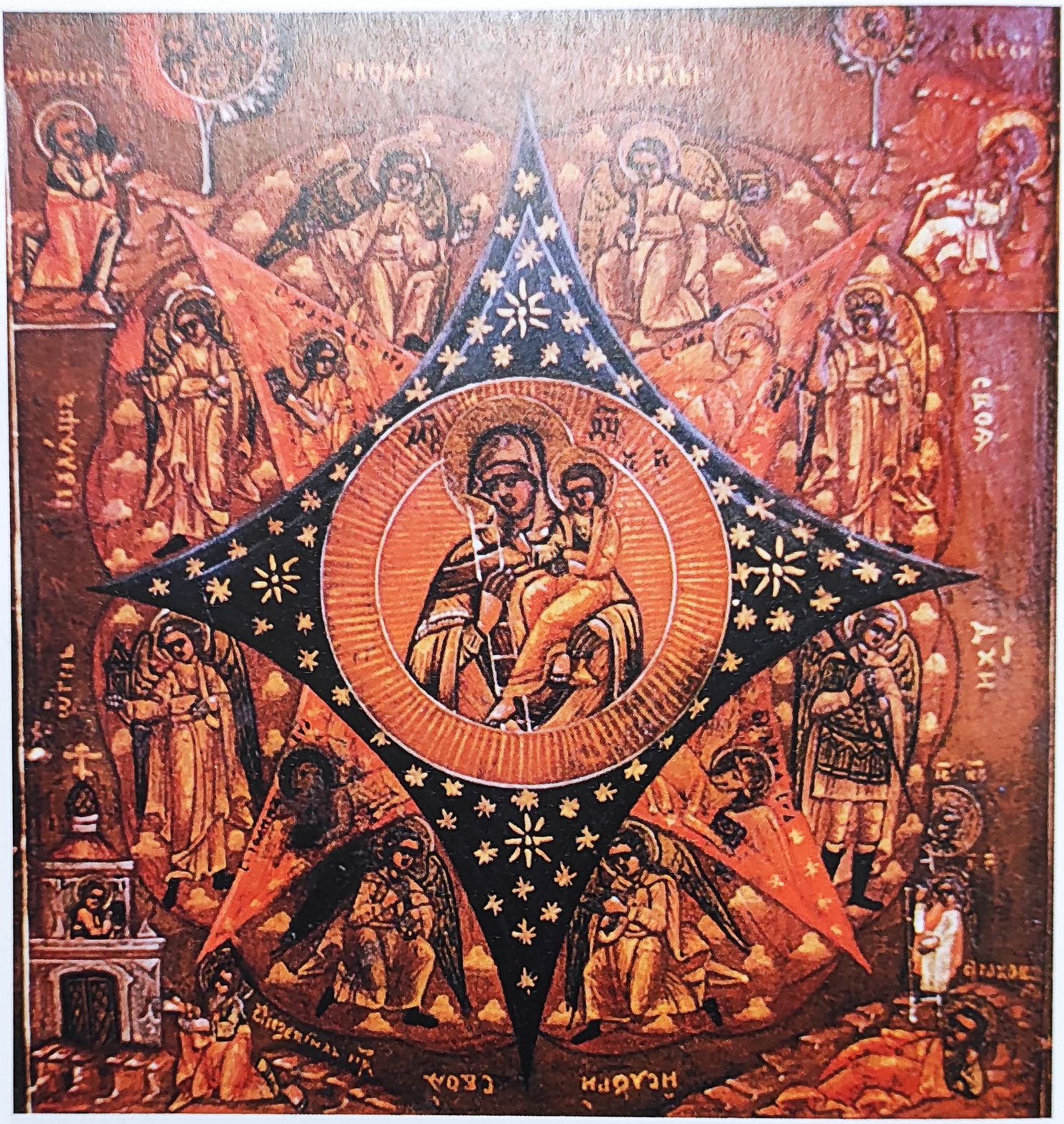
Pl. 29. **Sfânta Treime.**
Andrei Rubliov, cca 1407 (Galeria Tretiakov, Moscova)

Pl. 30. **Sfântul Gheorghe.**
Școala din Novgorod, cca 1170
(Catedrala Adormirii Maicii Domnului, Moscova)

Pl. 31. **Paternitatea.**
Școala din Novgorod, sec. XIV (Galeria Tretiakov, Moscova)

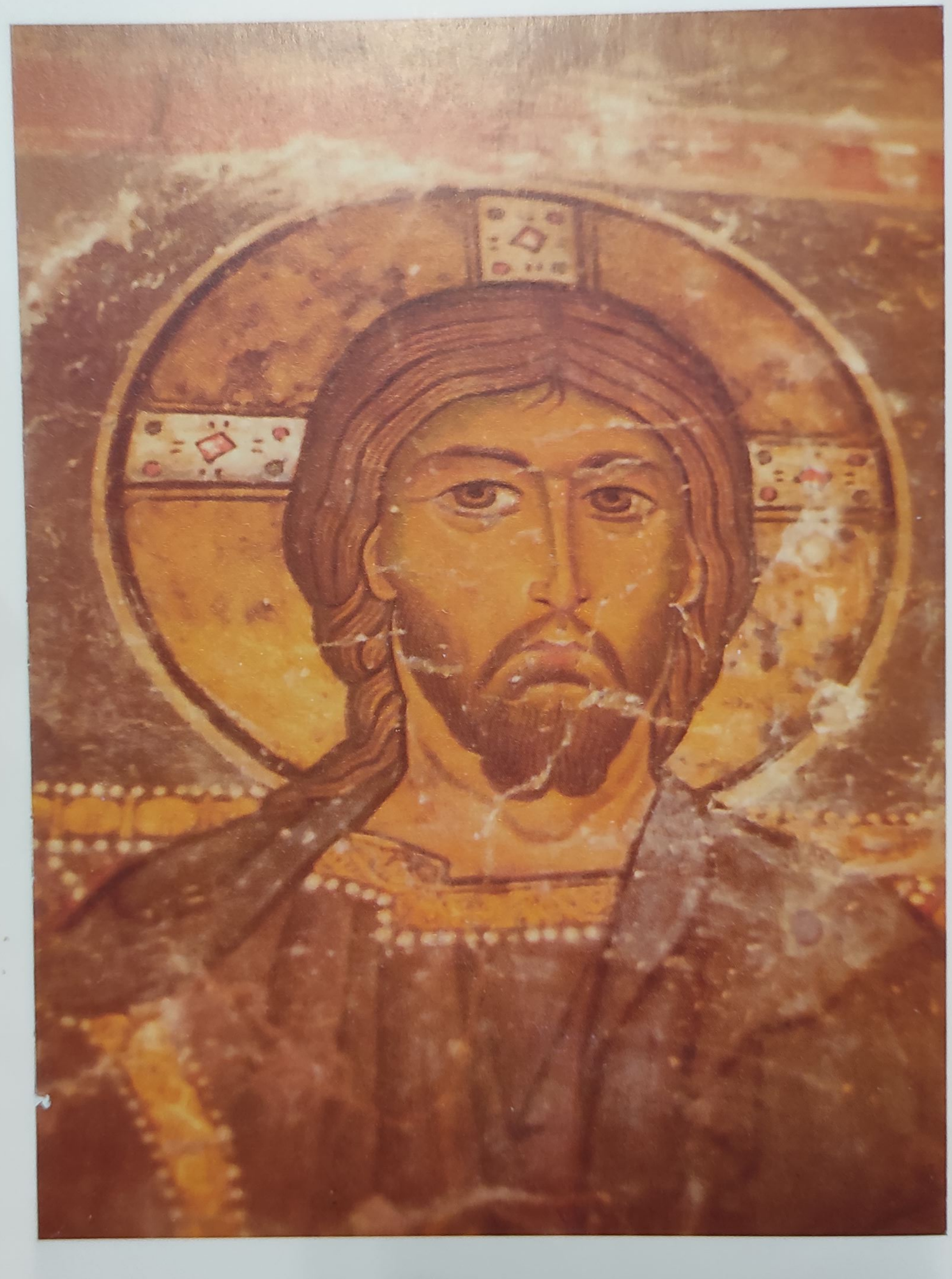
Pl. 32. **Încredințarea lui Toma.**
Școala din Novgorod, sec. XV (Muzeul din Novgorod)

Pl. 33. **Maica Domnului din Vladimir.**
Rusia, începutul secolului al XIX-lea (colecție particulară)



Pl. 34. **Rugul aprins.**
Rusia, începutul secolului al XIX-lea (colecție particulară)

Pl. 35. **Maica Domnului** de la Mănăstirea Vatopedi.
Școala grecească din Veneția, secolul al XVIII-lea (colecție particulară)



Pl. 36. **Iisus Hristos Pantocrator.**
Secolul al XIII-lea, Mănăstirea Sf. Neofit, Cipru

Icoana reprezintă în esența sa o artă religioasă, dar formula în sine este poate nesatisfăcătoare: se cade să vorbim de o artă teologică. Apărută la începutul creștinismului, în secolele de persecuție, îmbogățită prin anevoioasa cercetare dogmatică a Sinoadelor, purificată de încercările generate de iconoclasm, icoana face parte din marele curent al Tradiției, din chiar viața lăuntrică a Bisericii, ca o prelungire a tainei Întrupării Domnului. În consecință, icoana este legată în chip intim de Evanghelie și de Liturghie; din ele ea își trage seva.

Reunim aici un triplu studiu: o teologie a icoanei împreună cu istoria sa; o estetică a icoanei împreună cu structurile sale; și, în cele din urmă, o tehnică a icoanei împreună cu etapele sale. Această carte nu se dorește numai o prezentare teoretică a icoanei, ci și un instrument de lucru pentru iconografi și pentru toți cei care vor să picteze icoane.

Mulți dintre contemporanii noștri sunt atrași de icoane, mulți dintre ei presimt în ele o bogăție pe care o doresc chiar catalogată, și tocmai pentru a-i ajuta să pășească în acest univers de frumusețe și credință, propun acest studiu, care nu pretinde să fie mai mult decât un îndrumar sau o încercare destinată celui ce dorește să înțeleagă ce este icoana.

Egon Sendler S.J.

editura Sofia

9 730077 405729